

Kansallisteatterit kulttuuripolitiikan näyttämöinä

Humanistinen tiedekunta
Helsingin yliopisto
Teatteritieteen pro gradu -tutkielma
Taru Kirves
Kevät 2020



| | | | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|--------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------|
| Tiedekunta – Fakultet – Faculty Humanistinen tiedekunta | | Koulutusohjelma – Utbildningsprogram – Degree Programme Filosofian maisteri | |
| Opintosuunta – Studieriktning – Study Track Teatteritiede | | | |
| Tekijä – Författare – Author Taru Kirves | | | |
| Työn nimi – Arbetets titel – Title Kansallisteatterit kulttuuripoliitiikan näyttämöinä | | | |
| Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu | | Aika – Datum – Month and year Toukokuu 2020 | Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 61 |
| Tiivistelmä – Referat – Abstract | | | |
| <p>Tämä pro gradu -tutkielma tarkastelee kansallisteattereiden syntyä, kehityskulkuja ja kytköksiä kulttuuri- ja yleispoliittisiin vaiheisiin Suomessa ja eräissä Euroopan maissa, viime kädessä tarkoituksena ymmärtää miten kirjoitusvuonna ajankohtainen Svenska Teaternin virallinen määrittely kansalliseksi teatteriksi sopisi kansallisten teattereiden ideaan yleensä ja Suomen kansallisteattereiden kokonaisuuteen erityisesti. Tutkielmassa perehdytään muun muassa siihen miten, milloin ja millä perusteella tiettyjä teattereita on nostettu erityisen kansallisen näyttämön asemaan ja mitä tehtäviä tai mahdollisia ohjelmapolitiittisia linjauksia tähän asemaan on liitetty. Svenska Teaternin sekä muiden kansallisten näyttämöiden asemaa ja niiden muutoksia analysoimalla tutkielma pyrkii valottamaan sitä, miten kriteerit ja vaatimukset kansallisille näyttämöille ovat kehittyneet ja miten ne kytkeytyvät yleisimpiin kulttuuri- tai muihin poliittisiin virtauksiin ja tavoitteisiin. Tutkielman alussa on tarkasteltu myös Suomen sekä eräiden muiden Euroopan maiden kansallisten näyttämöiden historioita kansallisteattereiden idean, niiden tarkoituksen ja yhteiskunnallisten kytkösten ymmärtämiseksi.</p> <p>Varsinainen tutkimustyö on pääasiassa kirjallisuustutkimusta ja tekstiaineistojen analysointia sekä kansallisten näyttämöiden kriteerien, tehtävien ja tavoitteiden osalta tekstien vertailevaa analyysia. Taustateorioiden osalta viitataan relevantteihin kulttuuripoliittisiin teorioihin ja -käsitteisiin sekä kansallisuusaatteen tulkintoihin ja ilmenemismuotoihin siltä osin, kuin ne liittyvät teatterilaitoksen kehitykseen. Tutkimusaineistoni koostuu muun muassa Suomen ja eräiden muiden maiden teatterihistoriaa koskevasta kirjallisuudesta, Suomen teatterilainsäädännöstä ja teattereiden julkista rahoitusta koskevasta säädösaineistosta ja näihin vireillä olevia muutoksia koskevasta hallinnollisista asiakirjoista sekä kansallisteattereita koskevasta ulkomaisesta kirjallisuudesta.</p> <p>Tutkimus antaa yleiskuvan Kansallisteatterin, Svenska Teaternin ja Tampereen Työväen Teatterin alkuvaiheista ja kehityskuluista sekä niiden kansallisina näyttämöinä muodostamasta kokonaisuudesta. Historiallinen tarkastelu on tutkielmassa rajoitettu suppeaan määrään kirjallisia lähteitä, mikä tarkoittaa sitä, että tietyt teatterihistorioitsijoiden tulkinnat on otettu annettuina, ja johtopäätökset ovat siten varauksellisia ja esitetään suppean lähdeaineiston luomien reunaehtojen puitteissa. Tästä huolimatta voidaan todeta, että tarkastelu osoitti Suomen kansallisten näyttämöiden kehityksen seuraavan pääpiirteittäin monien muiden Euroopan "nuorten" valtioiden kehityskulkuja. Erityispiirteitä Suomen kansallisten näyttämöiden kehitykseen tuovat maan kaksikielisyys ja työväenteatterin poikkeavan vahva asema, sekä siitä ja maan historiasta nouseva työväenkulttuurin erityisasema kulttuuripoliitikassa. Kansallisten näyttämöiden alkua ja ensimmäisten vuosikymmenten kehityskulut näyttävät kuitenkin Suomessa kuten muissakin viime vuosisadan alkupuolen tienoilla itenäistyneissä Euroopan maissa yhtenä kansallisuusaatteen ilmenemismuotona, jossa keskeisiä elementtejä ovat kansallisen kirjallisuuden, näyttämötaiteen ja kansallisen kielen kehittäminen ja vakiinnuttaminen.</p> <p>Kansallisten näyttämöiden järjestelmää ei Suomessa missään vaiheessa ole käsitelty kokonaisuutena. Kansallisteatterin asema muusta teatterikentästä erillisenä ja itsenäisenä laitoksena on vakiintunut ja pysynyt pääpiirteissään muuttumattomana jo lähes vuosisadan, ja sen asema on suomalaisen teatterihistorian diskurssissa perinteisesti hyväksytty. Kaksi muuta kansallisen näyttämön asemassa olevaa, tai tämän aseman virallistamista vielä tavoittelevaa teatteria ovat päätyneet asemaansa ainakin osittain muista syistä kuin kansallisen teatterilaitoksen kehittämisen osana. Kansallisena pidettävälle teatterilaitokselle ja sen osina toimiville kansallisille näyttämöille ei Suomessa ole asetettu yhteisiä tavoitteita, eikä niiden muodostamaa kokonaisuutta ole arvioitu. Svenska Teaternin asemaa toisena kansallisena näyttämönä voidaan vastaanotomattomasti perustella perustuslain takaaman kansallisten kielten tasa-arvon nojalla. Tampereen Työväen Teatterin asemaa kansallisnäyttämönä perustellaan sen historiallisella merkityksellä työväenperinnettä edustavana laitoksena, taiteellisella tasolla ja alueellisella merkittävyydellä. Ilmaan jää kuitenkin kysymys siitä, mikä on olennainen ero muihin korkealaatuisiin, alueellisesti merkittäviin teattereihin. Näyttääkin siltä, että kansallisten näyttämöiden kokonaisuuden määrittäminen on yhtä paljon tulosta yleispoliittisista vaiheista ja jopa puoluepoliittisesta tasapainottelusta, kuin johdonmukaisesta kansallisten näyttämöiden kokonaisuuden kehittämisestä. Kansallisten näyttämöiden kokonaistilanne on kehittynyt sellaiseksi kuin se nyt on osin muista syistä kuin teatterikentän päämäärätietoisesta kehittämisestä tai aktiivisen kulttuuripoliitiikan tuloksena – yhtä paljon siihen ovat vaikuttaneet Suomen historian käänneet ja yleinen kulttuuripoliittinen ilmapiiri.</p> | | | |
| Avainsanat – Nyckelord – Keywords kansallinen näyttämö, kulttuuripoliittikka, Svenska Teatern, Kansallisteatteri, Tampereen Työväen Teatteri | | | |
| Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Helsingin yliopisto/ HELDA | | | |
| Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information | | | |

Sisällys

| | | |
|------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1. | Johdanto | 2 |
| 2. | Tutkimuksen tavoite, kysymykset ja aineisto | 3 |
| 2.1 | Tavoite ja pääkysymykset | 3 |
| 2.2 | Tutkimusaineisto, menetelmä ja taustateoriat | 4 |
| 2.3 | Suhde aiempaan tutkimukseen | 5 |
| 3. | Teatteriseurueista kansallisteattereiksi: teatterilaitosten kehitys Euroopassa | 6 |
| 3.1 | Teatterilaitos valistusaatteen palveluksessa | 6 |
| 3.2 | Kansallisuusaate ja teatteri | 8 |
| 3.3 | Kulttuuripolitiikka ja teatterit | 12 |
| 4. | Kansalliset näytämöt eräissä Euroopan maissa | 17 |
| 4.1 | Kansalliset näytämöt Pohjoismaissa | 17 |
| 4.2 | Kansalliset näytämöt Englannissa ja Manner-Euroopassa | 20 |
| 4.21 | Manner-Eurooppa | 20 |
| 4.22 | Britannia | 23 |
| 5. | Kansalliset näytämöt Suomessa | 26 |
| 5.1 | Kansallisteatterin idea | 26 |
| 5.2 | Suomalaisesta teatterista Suomen Kansallisteatteriksi | 27 |
| 5.3 | Svenska Teatern – toinen kansallinen päänäytämö? | 30 |
| 5.4 | Tampereen Työväen Teatteri – historiallinen jäännös vai välttämätön osa kansallisten näytämöiden järjestelmää? | 34 |
| 6. | ”Kansallisen” merkityksestä teatterilaitoksessa | 38 |
| 6.1 | Kansan teatteri vai kansallisteatteri? | 38 |
| 6.2 | Teatteri kansalliskielen/kielten vaalijana | 42 |
| 6.3 | Kansalliset repertoaarit | 45 |
| 6.4 | Suomen kansalliset näytämöt 2000-luvulla | 46 |
| 6.41 | Valtion tuki ja kansallisten näytämöiden kokonaiskenttä | 46 |
| 6.42 | Kansallisten näytämöiden talous | 49 |
| 7. | Yhteenveto ja johtopäätöksiä | 51 |
| 7.1 | Mitä on tutkittu ja miten | 51 |
| 7.2 | Kansallisten näytämöiden kehityskulkuja | 52 |
| 7.3 | Johtopäätöksiä | 53 |
| 8. | Lähteet | 57 |
| | Liite 1 | 60 |

1. Johdanto

”Kansallisteatteri” on yleisesti tunnettu instituutio, jollainen löytyy lähes kaikista Euroopan pääkaupungeista. Usein sen voidaan ajatella olevan arvokkaalla paikalla pääkaupungin keskustassa sijaitseva monumentaalinen, kullalla ja sametilla sisustettu rakennus, jossa esitetään vanhahtavaan tyyliin klassisia, usein pääasiassa kansallisten näytelmäkirjailijoiden teoksia siististi pukeutuneelle, keski-ikä yllittäneelle, pääosin naispuoliselle yleisölle. Myös teatteria harrastamaton yleisö yleensä tietää mikä ja missä maan kansallisteatteri on.

Kansallisteatterit, sellaisena kuin ne nykypäivänä yleensä tunnetaan, ovat tyypillisesti 1900-luvun eurooppalainen ilmiö. Useimmissa Euroopan maissa, kuten myös Yhdysvalloissa, yksi, tai joissain tapauksissa useampia maan teattereista on nostettu erityisen kansallisen päänäyttämön asemaan. Tällaisten teatterilaitosten asema on yleensä määritelty lainsäädännössä tai ainakin suhteellisen pysyvissä valtiollisissa kulttuuripoliittisissa linjauksissa, joissa niille on usein myös annettu erityisiä tehtäviä tai suuntaviivoja ohjelmiston suhteen. Yleensä niiden rahoitus on myös turvattu erikoisjärjestelyin. Loren Kruger käyttää teoksessaan *The National Stage. Theatre and Cultural Legitimation in England, France and America* (1992) tällaisista teattereista nimitystä *kansalliset näyttämöt*, ja toteaa niiden synnyn ja yleistymisen perustuvan toisaalta valistusajatteluun, mutta myös nationalismiin, yleiseen demokratisoitumiskehitykseen ja massojen nousuun poliittiseksi tekijäksi sekä kulttuurin ja kulttuurilaitosten kietoutumiseen poliittisiin tavoitteisiin.

Suomessa on toistaiseksi kaksi teatteria nostettu kansallisen (pää)näyttämön asemaan, Suomen Kansallisteatteri ja Tampereen Työväen Teatteri. Lisäksi kolmas, Svenska Teatern, on vuonna 2019 voimassa olevassa hallitusohjelmassa linjattu määriteltäväksi Suomen ruotsinkieliseksi kansallisnäyttämöksi.¹ Kansallisteatterin perustaminen 1902 sitä edeltäneen Suomalaisen Teatterin pohjalta kytkeytyy mitä ilmeisimmin kansallisuusaatteen nousuun ja pyrkimyksiin kehittää suomenkielistä sivistystä osana ”kansakunnan rakentamista” vuosisadan vaihteessa. Voidaankin kysyä, missä mielessä muut kansallisen näyttämön asemaan asetetut teatterit, Suomessa Tampereen Työväenteatteri ja tulevaisuudessa mahdollisesti Svenska Teatern, ovat *kansallisia*, eli kytkeytyvätkö myös ne, ja kansalliset näyttämöt yleensäkin, nimenomaan kansallisuusajatteluun ja sen edistämispyrkimyksiin.

¹ Suomen Hallitusohjelma 2019: Osallistava ja osaava Suomi 2019.

Tarkoitukseni on tässä pro gradu -tutkielmassa tutkia miten, milloin ja millä perusteilla tiettyjä teattereita on nostettu erityisen kansallisen näyttämön asemaan ja mitä tehtäviä tai mahdollisia ohjelmapoliittisia linjauksia tähän asemaan on liitetty. Tarkoitukseni on keskittyä erityisesti ajankohtaiseen Svenska Teaternin nostamiseen kansallisen päänäyttämön asemaan. Pyrin Svenska Teaternin ja muiden kansallisten näyttämöiden asemaa ja niiden muutoksia analysoimalla ymmärtämään, miten kriteerit ja vaatimukset kansallisille näyttämöille ovat kehittyneet, miten ne kytkeytyvät yleisempiin kulttuuri- tai muihin poliittisiin virtauksiin ja tavoitteisiin, tai kenties jopa yksittäisiin poliittisen kentän tapahtumiin. Ovatko kansallisten näyttämöiden kriteerit ja vaatimukset johdonmukaisia ja ymmärrettävissä yleisempien kulttuuripoliittisten tavoitteiden kautta? Kysymyksiini kuuluu myös se, mitä toiminnallisia seurauksia tästä kansallisen näyttämön asemasta on eri teatterilaitoksille.

2. Tutkimuksen tavoite, kysymykset ja aineisto

2.1 Tavoite ja pääkysymykset

Pääkysymys tutkielmassani koskee Svenska Teaternin Sanna Marinin hallitusohjelmassa *Osaava ja osallistava Suomi 2019* ehdotettua määrittelemistä kansalliseksi päänäyttämöksi, tämän muutoksen taustoja, motiiveja ja perusteluja sekä näiden tekijöiden yhteyksiä ja yhteensopivuutta kansallisen tai kansallisten näyttämöiden ideaan yleisemmin Suomessa ja muualla Euroopassa. Pyrkimykseni on ymmärtää, miten kansallisteatterin idea on Suomessa syntynyt ja kehittynyt nykyiseen muotoonsa. Tähän liittyy kysymys siitä, miten Svenska Teaternin mahdollinen määrittely kansalliseksi päänäyttämöksi sopii yhteen Suomen nykyisen kansallisen teatterilaitoksen periaatteiden kanssa, miten se kytkeytyy yleisempiin kulttuuripoliittisiin tavoitteisiin ja miten se mahdollisesti vaikuttaa Suomen teatterilaitoksen tulevaan kehitykseen. Svenska Teaternin asemaa kansallisena näyttämönä ei voi tarkastella ottamatta huomioon kansallisten näyttämöiden kokonaisuutta, jolloin myös Kansallisteatterin ja Tampereen Työväen Teatterin asemat tässä kokonaisuudessa tulevat tarkasteluun mukaan. Suomen Kansallisooppera- ja baletti on rajattu tämän tutkimuksen ulkopuolelle.

Tarkoitukseni ei kuitenkaan ole rajoittua vain ajankohtaiseen tilanteeseen, vaan aihe liittyy mielestäni myös seuraavanlaisiin alakysymyksiin:

- Miten kansallisina näyttämöinä Suomessa pidettävät teatterit ovat syntyneet, miten ja miksi niiden asema on kehittynyt sellaiseksi kuin se on nyt?
- Mitä tarkoittavat ”kansaa” ja ”kansallinen” kansallisten näyttämöiden yhteydessä?

- Mitä kansalliseksi näyttämöksi ”nostaminen” tai määrittely merkitsee tietyn teatterin, sen tavoitteiden ja toiminnan kannalta?
- Miten, miksi ja millaiset teatterit valikoituvat kansallisiksi näyttämöiksi?
- Voidaanko kansallisten teattereiden perustaminen, ylläpito ja niiden tehtävien tai tavoitteiden määrittely nähdä osana johdonmukaista kulttuuri- tai kansallisuuspolitiikkaa ja näiden kehitystä, vai onko se pikemminkin yksittäisten yhteiskunnallisten tai poliittisten tapahtumien tuotosta, reaktioita tiettyihin tilanteisiin?

Koska Suomen kansallisten näyttämöiden kehityskuluissa ja alkuvaiheissa on havaittavissa huomattavia yhtäläisyyksiä muissa Euroopan 1800-luvun loppupuolella tai 1900-luvun alussa itsenäistyneissä maissa perustettujen kansallisallisten näyttämöiden kehityskulkujen kanssa, on tämän tutkimuksen kannalta kiinnostavaa tehdä sukellus myös eräiden muiden Euroopan valtioiden teatterihistorioihin, ja näin syventää ymmärrystä siitä, mikä tekee eräistä teattereista nimenomaan kansallisen teatterin.

2.2 Tutkimusaineisto, menetelmä ja taustateoriat

Varsinainen tutkimustyö on pääosin kirjallisuustutkimusta ja tekstiaineistojen analysointia sekä kansallisten näyttämöiden kriteerien, tehtävien ja tavoitteiden osalta tekstien vertailevaa analyysia. Taustateorioiden osalta tarkoitukseni on etsiä viitteitä relevantteihin kulttuuripoliittisiin teorioihin ja -käsitteisiin sekä kansallisuusaatteen tulkintoihin ja ilmenemismuotoihin siltä osin, kuin ne liittyvät teatterilaitoksen kehitykseen.

Tutkimusaineistoni keskeiset elementit ovat:

- Suomen ja eräiden muiden maiden teatterihistoriaa koskeva kirjallisuus
- Suomen teatterilainsäädäntö ja teattereiden julkista rahoitusta koskeva säädösaineisto
- Suomen teatterilainsäädäntöön ja teattereiden rahoitukseen ehdotettuja ja vireillä olevia muutoksia koskevat hallinnolliset asiakirjat
- Svenska Teaternin asemaa ja sen kehittämistä koskeva hallitusohjelmaan liittyvä aineisto taustoineen
- Kansallisteattereita koskevaa ulkomaista kirjallisuutta, erityisesti yllä mainittu Loren Krugerin teos (1992) sekä S.E. Wilmerin teos *National Theatres in a Changing Europe* (2008)
- Teoreettista kirjallisuutta kansallisuusaatteesta, kansakunnan käsitteestä sekä kulttuuripoliittisista analyyseistä siltä osin kuin niissä on liittymäkohtia teatterin ja teatteri-instituutioiden kehitykseen

Tällaisen pääosin olemassa olevaan kirjallisuuteen nojautuvan tutkielman rajoituksena on todettava, että siinä päädytään ottamaan annettuna kirjoittajien kunkin omana aikanaan historiallisista tapahtumista tekemät tulkinnat. Alkuperäiseen aikalaisaineistoon ei tätä tutkielmaa laadittaessa ollut mahdollista tutustua, joten johtopäätösten on oltava varauksellisia ja ehdotuksenomaisia.

2.3 Suhde aiempaan tutkimukseen

Teatterihistoriasta on kirjoitettu useita teoksia sekä Suomessa että muissa Euroopan maissa. Pääosin tämä kirjallisuus näyttää kuitenkin tarkastelevan teatteria enemmänkin taidemuotona ohjelmiston, näytelmäkirjallisuuden sekä näyttämötaiteen ja sen tyyliuuntien kehityksen näkökulmasta, kuin teattereita organisaatioina tai kulttuuripolitiikan kohteina olevina laitoksina. Suomalaisen teatterilaitoksen kehityksestä löytyy toki kirjallisuutta ja siitä on myös tehty eräitä opinnäytetöitä, tietääkseni ei kuitenkaan nimenomaan kansallisten näyttämöiden ja niiden erityisaseman näkökulmasta. Käytän Suomen, samoin kuin eräiden muiden maiden teatterihistoriaa käsittelevää kirjallisuutta lähdemateriaalina, joskaan tarkoitukseni ei ole tuottaa tai syventää teatterihistoriallista tutkimusta vaan keskittyä ajankohtaiseen Svenska Teaternin aseman mahdolliseen muutokseen ja sen heijastumiseen Suomen kansallisten näyttämöiden kokonaistilanteeseen.

Loren Kruger (1992) on teoksessaan analysoinut kansallisteattereiden syntyä ja kehitystä USA:ssa, Ranskassa ja Iso-Britanniassa, kytkien niiden synnyn toisaalta valistusajatteluun, toisaalta poliittisten puolueiden nousuun sekä yleisen äänioikeuden yleistymiseen ja poliittisiin kriiseihin 1800-luvun jälkipuoliskolla ja 1900-luvun alussa. Hänen mukaansa kansakunta teatteriyleisönä, "*theatrical nationhood*" syntyy ja leviää 1800-luvulla kansallisuuspolitiikan nousun ja yleisen demokratisoitumiskehityksen yhtenä osasena eri Euroopan maissa. Hänen tulkintansa mukaan kansalliset näyttämöt ovat isäntävaltioissaan valtaa pitävien ryhmien, heidän arvojensa ja maailmankuvansa kulttuurisen hegemonian legitimoinnin ja säilyttämisen välineitä. Krugerin teos on keskeinen teoreettinen lähtökohtani, joka antaa taustaa myös eri Euroopan maiden kansallisen teatterilaitoksen erojen ja yhtäläisyyksien tarkastelulle, joskaan tavoitteenani ei ole varsinainen teatterilaitosten vertaileva tutkimus, vaan Suomen kansallisen teatterilaitoksen ajankohtaisen tilanteen ymmärtäminen.

Suomen teatterihistorian osalta olen paljon tukeutunut Mikko-Olavi Seppälän ja Katri Tanskasen *Suomen teatteri ja draama* -teokseen (2010) sen ajallisen ja sisällöllisen kattavuuden takia. Hanna Korsbergin (2004) analyysi Suomen Kansallisteatterissa ja sen ympärillä käydystä valtataistelusta, vaikka kohdistuukin tiettyyn rajattuun ajanjaksoon, on antanut perspektiiviä kansallisten

näyttämöiden asemaa koskeviin poliittisiin kiistoihin, samoin kuin Kansallisteatterin omaan rooliin Suomen teatterikentässä.

3. Teatteriseurueista kansallisteattereiksi: teatterilaitosten kehitys Euroopassa

3.1 Teatterilaitos valistusaatteen palveluksessa

Monissa Euroopan maissa alettiin 1600- ja 1700-luvuilla perustaa teatterilaitoksia, jotka olivat pysyvämpiä ja vakiintuneempia kuin siihen asti tavallisemmat kiertävät teatteriseurueet. Holland ja Patterson kuvaavat 1700-lukua vuosisatana, jonka kuluessa teatteri ammatillistuu ja sille syntyy yhteiskunnallinen asema tunnustettuna taidemuotona, jolla on oma historiansa ja jonka estetiikkaa voidaan teoreettisesti analysoida.² Teatterin ammatillistuminen alkoi S. E. Wilmerin mukaan tyypillisimmin hoviteattereista, joiden tehtävänä oli viihdyttää eliittiä näytelmillä, oopperoilla ja baleteilla, jotka heijastelivat aristokraattista arvomaailmaa.³ Tällaista perua ovat esimerkiksi Pariisin Comédie-Française, Wienin Burgtheater ja Tukholman Kungliga Dramatiska Teatern. Toisaalta jo 1700-luvulta löytyy joistakin Euroopan maista esimerkkejä kansallisiksi näyttämöiksi erikseen perustetuista teattereista, joiden avulla yleensä sivistynyttä porvaristoa edustavat perustajat tavoittelivat yleisön sivistämistä, kielellisen ilmaisun parantamista tai kansallisen kulttuurin edistämistä. Monet näistä teattereista jäivät kuitenkin lyhytikäisiksi. Esimerkkejä tällaisista ovat Hampuriin 1767 perustettu teatteri, jota pidetään ensimmäisenä saksankielisenä kansallisteatterina sekä Kööpenhaminan Grønnegade Teater, joka 1720-luvulla ensimmäisenä teatterina toi näyttämölle tanskankielisiä näytelmiä.⁴

1700-luvun kehitykselle Manner-Euroopassa oli ominaista, että teatteri alkoi kehittyä vain viihdyttämään pyrkivästä hovi- tai markkinahuvituksesta myös poliittiseksi foorumiksi. Kun teatteri oli aiemmin ollut joko muodollista ja tyylieltyä hovien ja eliitin viihdykettä, tai toisaalta vulgääriä ja karkeaa rahvaan markkinahuvia, siitä alkoi 1700-luvun kuluessa valistusajattelun myötä kehittyä teatteritaidetta, jolla oli kansan sivistämiseen, kansallisen identiteetin luomiseen tai vahvistamiseen, ja joissain tapauksissa jopa vallankumouksellisuuteen liittyviä pyrkimyksiä. Teatterin uskottiin voivan vaikuttaa yhteiskunnallisten olojen laatuun ja parantaa niitä, jos se pystyisi uskottavasti kuvaamaan todellisuutta. Schillerin laajalti tunnetuksi tullut essee vuodelta 1784 *”Teatteri Moraalisena*

² Holland & Patterson 1995, 255, 298.

³ Wilmer 2008, 1.

⁴ Wilmer 2003, 3; Holland & Patterson 1995: 282–283, 292.

Instituutiona” vaikutti näyttämötaiteen kehitykseen: teatteritaide alkoi kehittyä uudenlaisen realismin suuntaan. Näyttämötaiteessa alettiin etsiä autenttisuutta, joka heijastaisi yleisön todellista elämää ja yhteiskunnallisia olosuhteita.⁵ Tähän kehitykseen liittyy myös se, että teatteria koskevassa keskustelussa alettiin analysoida teatteritaiteelle ominaista estetiikkaa, mikä edisti teatterin kehitystä organisoidun, ammattimaisen taidemuodon suuntaan.⁶

Teatterin kehitys ei luonnollisestikaan ole erillistä yleisestä yhteiskunnallisesta kehityksestä, vaan 1700-luvun kehitys teatteritaiteessa kytkeytyy valistusfilosofiaan, sekularisoitumiseen sekä eriarvoisuuden ja absoluuttisten auktoriteettien kyseenalaistamiseen. Valistusajattelun ytimenä pidetään pyrkimystä tiedon ja ymmärryksen lisäämiseen ja yksilön sivistämiseen, Immanuel Kantin sanoin ”ihmisen pääsyä pois itsenä aiheuttamasta alaikäisyyden tilasta”⁷. Rationaalisuus ja valistus alkoivat sivuuttaa uskonnon ja kirkon auktoriteettia ja aristokratian ja monarkian auktoriteetti kyseenalaistettiin.

1700-luku oli paitsi filosofian, myös esteettisen kritiikin vuosisata⁸; valistusajattelu pyrki valjastamaan taiteen kansan sivistämisen välineeksi. Teatteritaiteessa tämä ilmeni suuntauksena kohti draamaa, joka myötäili nousevan porvariston ja laajenevan varakkaan keskiluokan moraalikäsityksiä ja näkemyksiä hyvistä tavoista.⁹ Mm. Saksassa Schiller ja Englannissa Collier ja Steele moittivat kovin sanoin teatterilavoilla esitettyä huonoa kieltä ja alhaisia moraalisia asenteita. Saksan teatteritaiteen ja näytelmäkirjallisuuden uranuurtajien Goethen ja Schillerin taiteenteoreettiset kirjoitukset heijastavat saksalaisen valistuksen esteettisiä pyrkimyksiä, mm. määrittelemällä ehtoja rahvaanomaisuuden ja alhaisen käyttämiselle taiteessa.¹⁰ Monet näytelmäkirjailijat ja teatterikriitikot pitivät selvänä, että näytelmät ja komedia olivat paras tapa ”kasvattaa kansaa” siten, että huonoiksi nähdyt tavat esitettiin humoristisessa valossa.¹¹

Toisaalta teatterin seurattessa yhteiskunnallista kehitystä siitä muodostui yhteiskunnallinen vaikuttaja laajemminkin kuin hyvien tapojen ja yksilöllisten moraalikäsitysten osalta. Ranskassa teatteri otettiin tarkoituksellisesti vallankumouksen välineeksi, sitä käytettiin suorastaan manipuloivasti asenteiden muokkaamiseksi vallankumouksellisen liikkeen hyväksi.¹² Beaumarchaisin Sevillan parturin ja

⁵ Holland & Patterson 1995, 273.

⁶ Holland & Patterson 1995, 255.

⁷ Koivisto, Mäki & Uusitupa 1995, 77.

⁸ Emt., 11-12.

⁹ Holland & Patterson 1995, 256–257.

¹⁰ Koivisto, Mäki & Uusitupa 1995, 161–171.

¹¹ Holland & Patterson 1995, 282.

¹² Emt., 276.

erityisesti Figaron häiden esityksillä Comédie-Françaisessa 1784 on katsottu olleen suoranainen vaikutus vallankumouksen edellytysten luomisessa.¹³

Kun teatteri ennen 1700-luvun alkua oli ollut yhteiskunnallisesti marginaalista, joko moraalisesti kyseenalaista rahvaan huvitusta tai muotoihin sidottua hovien viihdettä, oli siitä vuosisadan loppuun mennessä tullut yhteiskunnallisesti merkittävä taidemuoto ja kulttuurinen foorumi, jolla oli Euroopan laajuista intellektuaalista ja poliittista merkitystä. Samalla näyttelemisestä, näytelmäkirjallisuuden tuottamisesta ja teatterien ylläpitämisestä oli tullut kunniallisia ammatteja ja yhteiskunnallisesti arvostettua toimintaa.

3.2 Kansallisuusaate ja teatteri

Kansakunnan käsite sai Paavo Ravilan mukaan Euroopassa ensi kerran selkeän muotoilun Englannissa ja Ranskassa.¹⁴ Tuolloin sen sisältö oli ensisijaisesti poliittinen, feodalismien ja yksinvaltiuden vastainen. Kansallisuusaatteen kulttuurinen sisältö sai alkunsa Saksassa romantiikan ja idealistisen filosofian hengessä. Tässä kansallisuusaatteen ilmenemismuodossa yhteisen kielen, historian ja kulttuurin merkitys on keskeisintä. J.V. Snellmanin Hegelin filosofian pohjalle laatiman kansallismielisen ohjelman mukaan myös sivistyneistön tulisi puhua kansan kieltä, Suomessa siis suomea, jotta se voisi johtaa kansaa. Jo 1820-luvulla oli selitetty, että kieli on kansallisuuden varmin tuntomerkki ja kansan itsenäistymisen edellytys (Id., 14-15).¹⁵ Tämä ajatus levisi voimakkaasti 1840-luvulta lähtien, jolloin syntyi ns. fennomaaninen liike.

Fennomaanien ja ruotsalaismielisten svekomaanien kielitaistelun syvenemisen taustalla ja sen filosofisena perusteena pidetään usein Snellmanin kirjoituksia ja toimintaa. Snellman sai senaattorina 1863 vietyä läpi kieliasetuksen, jonka mukaan suomen kieli olisi nostettava kahdessakymmenessä vuodessa tasavertaiseksi hallinnon kieleksi ruotsin rinnalle. Snellman myös vastusti säätyläisnuorison 1850-luvulla suosimaa skandinavistista suuntausta epäisänmaallisena ja leimasi myös nousevat liberaalit ryhmittymät itsekkäiden hyväosaisten hankkeiksi.¹⁶ Vaikka Snellmanin mukaan kansan yhtenäisyys edellyttää kielenkin yhtenäisyyttä, hänen kansallisuusteoriaansa on kuitenkin Ravilan mukaan monivivahteisempi kuin yksinomaan kieleen perustuva. Esimerkiksi Freudenthal esittää Snellmania paljon jyrkemmin, että kansallisuuden yksinomaisena tuntomerkkinä on kieli.¹⁷

¹³ Emt., 274-276.

¹⁴ Ravila 1954: Kansallisuusaate ja länsimainen kulttuuri. Puhe Helsingin Yliopiston avajaisissa 10.9.1954.

¹⁵ Emt., 14-15.

¹⁶ Seppälä 2010, 29.

¹⁷ Ravila 1954, 15-16.

1800-luvulla Eurooppa koostui toisaalta monikansallisista suuriruhtinaskunnista kuten Venäjä ja Itävalta-Unkari ja toisaalta pienten alueiden hajanaisista liitoista erityisesti saksankielisellä alueella ja Italiassa. ”Vanhoja” kansallisvaltioita Euroopassa olivat mm. Ranska ja Britannia, joissa kansallisuusaate oli jo 1700-luvulla saanut toisenlaisen muodon: siinä oli kysymys enemmänkin kansan suvereenisuudesta suhteessa vallanpitäjiin kuin kansakunnan rakentamisesta tai sen identiteetin vahvistamisesta, kuten pienemmissä tai vielä kansallisvaltiota vailla olevissa maissa. Kansallisuusaate, kun se ilmeni poliittisena vaatimuksena itsenäisistä kansallisvaltioista, toisaalta hajotti monikansallisia imperiumeja, joita Euroopassa olivat Venäjä ja Itävalta-Unkari, ja toisaalta yhdisti hajanaisia alueita, mikä koski erityisesti Saksaa ja Italiaa.¹⁸

Kansallisuusaatteen kulttuurisen sisällön intellektuaaliset juuret, samoin kuin kansallisteatterin idea, ovat Rousseauin ja Saksalaisen romantiikan ajassa. Kansallisten näyttämöiden yleistymisen alkoi Euroopassa 1800-luvun kuluessa, vaikka esikuvina toimineita arvokkaita ja vakiintuneita kuninkaallisia teattereita oli ollut olemassa jo yli sadan vuoden ajan. Monien kansallisten näyttämöiden perustaminen liittyy kiinteästi kansallisuusaatteen leviämiseen ja vielä imperiumien alaisuudessa olleiden kansojen itsenäistymispyrkimyksiin.¹⁹ Teatterilaitos oli kansallismielisille tärkeä kohde, koska puhuttuun kieleen olennaisesti perustuvana taidemuotona se oli luonnollinen väline kansallisen kielen merkityksen vahvistamiseen.

Toisaalta teatteriin kohdistui kansallismielisten vaatimuksia ja odotuksia myös siksi, että vielä 1800-luvulla teatteritaide oli vahvasti ranskalaisen perinteen hallitsemaa.²⁰ 1700-luvulta peräisin olevat vakiintuneet ja tunnetut näyttämöt, kuten Comédie-Française Pariisissa, Burgtheater Wienissä ja Dramaten Tukholmassa, olivat hoviteattereista kehittyneitä, vakiintuneiden monarkioiden ylläpitämiä instituutioita, joiden muodot, tyyli ja estetiikka seurasivat pitkälti Comédie-Françaisen luomaa mallia. Kansallisteatterit syntyivät siten myös haastamaan ranskalaisen kulttuurin dominoivaa asemaa.²¹

Uusien näyttämöiden perustaminen nimenomaan kansallisteattereiksi pienten, vielä vailla itsenäistä valtiota olevien kansojen johtohahmojen toimesta edusti pyrkimystä kansakunnan luomiseen, kansalliskielen vakiinnuttamiseen tai kansan historian ja yhteisten kulttuuristen piirteiden tunnetuksi tekemiseen. Kansallisia näyttämöitä alkoi syntyä maissa, joiden valtiollinen itsenäisyys oli vielä nuorta tai vasta toteutumassa. Esimerkkejä tällaisista 1800-luvulla syntyneistä kansallisista näyttämöistä ovat Bergenin norjalainen teatteri, Prahan kansallisteatteri, Dublinin Abbey Theatre ja luonnollisesti Suomalainen Teatteri, josta sittemmin kehittyi Suomen Kansallisteatteri. Kansallisteattereiden

¹⁸ Riitakorpi & Lindfors 2016, 12.

¹⁹ Carlson 2008, 21; Wilmer 2008, 9.

²⁰ Carlson 2008, 22.

²¹ Holland & Patterson 1995, 281.

yleistyminen Keski- ja Itä-Euroopan maissa 1900-luvulla liittyikin kiinteästi imperiumien kukistumiseen ja kansallisvaltioiden syntyyn. Erityisesti Norjassa, Tšekissä ja Suomessa kansallisteattereiden perustaminen liittyy kansallisen tietoisuuden nousuun, oman kielen aseman kohottamiseen sekä tietoihin pyrkimyksiin sen vahvistamiseen kulttuurilaitoksia kehittämällä.²²

Kansallisteattereiden tehtäväksi annettiin – tai ne itse määrittelivät tehtäväkseen – kansallisen kulttuurin edistämisen. Vaikka nämä kansalliset näyttämöt eivät välttämättä olleet oman kulttuurialueensa innovatiivisimpia, suosituimpia tai ammattitaitoisimpia teattereita, ne ovat esimerkiksi Dublinissa, Prahassa, Bergenissä ja Helsingissä olleet osa aikansa kansallista ja kansallismielistä koneistoa, jonka avulla on luotu arvovaltaista tulkintaa kansakunnasta, sen historiasta ja myyteistä. Wilmer toteaa Krugeria myötäillen, että näiden teattereiden työ on ollut ideologisessa suhteessa kulttuurinationalismiin ja siten osa kunkin maan kulttuurielämän hegemonista järjestelmää. Kansallisteattereiden dominoivana näyttäytyvää asemaa kulttuurielämässä vahvistaa se, että teattereiden historiaa koskevissa kirjoituksissa juuri niiden esitykset on usein nostettu etusijalle, jolloin teatterihistorialla sinänsä on saattanut ollut taipumus vahvistaa nationalistisessa liikkeessä ja/tai valtiossa vallitsevana olevaa ideologiaa.²³

Kansallisten teattereiden ohjelmisto oli luonnollisesti keskeinen kysymys kansallismielisille. Näyttäisi siltä, että kansallisuusaatetta tukeva ohjelmisto nojautuu kahteen päätekijään. Ensinnäkin kansallisuusaatteen edistämiseen pyrittiin esittämällä näytelmiä kansan historiallisista tai legendaarisista hahmoista, joilla oli keskeinen osuus kansan rakentamisessa tai vapauttamisessa. Toiseksi kansalliset näyttämöt keskittyivät yleensä kotimaisen näytelmäkirjallisuuden tai ainakin kansan kielelle käännetyn ohjelmiston esittämiseen. Kotimaisen näytelmäkirjallisuuden edistäminen onkin ollut yksi kansallisten näyttämöiden perustamisen ja niiden tukemisen julkilausuttu tavoite.

Sankarihahmoilla ja sankaritarinoiden esittämisellä oli tärkeä asema erilaisten kansallisten ideaalien luomisessa ja esittelemisessä. Esimerkkejä kansallisilla näyttämöillä suosituista sankareista ovat Wilhelm Tell Sveitsissä ja Sakassa, Jean d’Arc Ranskassa, Libuse Tšekinmaalla, Boris Godunov Venäjällä ja Cathleen Ni Houlihan Irlannissa.²⁴ Suomessa ensimmäinen suomen kielellä esitetty näytelmä oli Aleksis Kiven *Lea*, joka on kuvitteelliseen Jerikon kaupunkiin sijoitettu uskonnollisaiheinen näytelmä. Ensiesityksen erityispiirteitä ovat, että pääosan esittäjä Charlotte Raa ei osannut suomen kieltä, vaan oli käännöksen avulla opetellut roolinsa sanat suomeksi, sekä se, että se pidettiin ruotsinkielisten hallitsemassa Nya Teaternissa.²⁵ Samoihin aikoihin sai ensiesityksensä ensimmäinen suomalainen

²² Wilmer 2008, 16.

²³ Wilmer 2005, 92.

²⁴ Wilmer 2008, 17.

²⁵ Seppälä 2010, 52–53.

ooppera, sankaritarina Kaarle-kuninkaan metsästys, jonka oli säveltänyt Pacius ja sen ruotsinkielisen libreton kirjoittanut Topelius.²⁶

Teatterihistorian ja erityisesti kansallisteattereiden kritiikissä viitataan usein siihen, että ne ovat ohjelmistossaan taipuneet kulttuurinationalismin edistämiseen ja vakiinnuttamiseen.²⁷ Kulttuuriset piirteet, hahmot ja tapahtumat, joihin nationalistiset teokset viittaavat, ovat usein keksittyjä tai ainakin todellisuutta muokkaavia. Ne luovat ja muokkaavat kansan historiaa ja ominaisuuksia, jolloin kulttuuri, jota nationalismi väittää puolustavansa ja elvyttävänsä, on usein sen omaa keksintöä.²⁸ Suomen tapauksessa maan akateeminen eliitti ponnisteli tietoisesti ja sinnikkäästi kansallisen heräämisen virittämiseksi, mikä edellytti tietoista kansallisen menneisyyden rakentamista.²⁹ Kulttuurinationalistit käyttivät hyväkseen kansanperinnettä, sen legendoja ja myyttejä. Suomalaista kansallisuusaatetta, käsitystä kansakunnasta ja kansan luonteesta muotoilivat ja veivät eteenpäin fennomaanit, joiden käynnistämää prosessia Ilkka Heiskanen on artikkelissaan vuodelta 1994 kutsunut suomalaisen kulttuurin prototyypin rakentamiseksi.³⁰ Syvään juurtuneet ja pitkään voimassa pysyneet käsitykset ”raivaajakansasta” ja ”vapaasta talonpoikaisuudesta” perustuvat tähän prototyyppiin. Paradoksaalista kyllä, suomalaiskansallista teatteria ja sen kansallisia sisältöjä olivat luomassa Cygnaeus, Runeberg, ruotsista muuttanut Erik Berndtson, Topelius ja näyttelijänä Charlotte Raa, joista kukaan ei puhunut äidinkielenään suomea.

Kansallisten teattereiden kielellinen identiteetti oli usein niiden avainpiirre. Esimerkiksi Prahassa kansallinen Bouda-teatteri toi näyttämölle tšekinkielisiä oopperoita haastaakseen saksankielisen kulttuurin valta-aseman. Usein kansallisten näyttämöiden perustamiseen kytkeytyi myös pyrkimyksiä näyttelijöiden koulutuksen kehittämiseen ja tässä yhteydessä erityisesti näyttelijöiden kouluttaminen korrektiin puheilmaisuun kansan kielellä oli tärkeää, koska selkeää puheilmaisua pidettiin hyvän kansalaisuuden olennaisena tekijänä. Sellaisissa maissa, kuten Unkarissa, Suomessa ja Tšekissä, joissa kansan pääkielellä ei ollut vakiintunutta kulttuurista asemaa, kielen oikeanlainen käyttö ja ääntäminen kansallisella näyttämöllä oli tärkeä aspekti kansallisten näyttämöiden kehittämisessä, ja siitä tuli myös yleisölle ja kriitikoille keskeinen kiinnostuksen kohde. Unkarissa parlamentti antoi taideakatemialle kansallisen näyttämön perustamisen osana unkarin kielen kehittämistehtävän. Saksassa sana ”*bühnensprache*” (näyttämökieli) on termi, jolla tarkoitettiin oikeaa ääntämystä; sen vakiintuminen

²⁶ Tiusanen 1969, 82–84.

²⁷ Wilmer 2005, 92.

²⁸ Gellner 1983, 20.

²⁹ Meinander 2010, 125.

³⁰ Heiskanen 1994, 7.

yleiseen käyttöön osoittaa teatterin tärkeän roolin saksan kielen standardisoinnissa viralliseksi kansankieleksi.³¹

3.3 Kulttuuripolitiikka ja teatterit

Kulttuuripolitiikantutkija Oliver Bennettin mukaan kulttuuripolitiikka on selkeästi eurooppalainen käsite, joka on tullut laajempaan käyttöön ja jonka sisältö on vakiintunut vasta toisen maailmansodan jälkeen.³² Kulttuuripolitiikan idea valtion ohjelmallisena toimintana tietynlaisten kulttuuristen sisältöjen tukemiseksi ja julkisten viranomaisten toimeenpanemien kulttuuripolitiikkojen leviäminen liittyvät ajanjaksoon, jolloin hyvinvointipoliittiset valtiolliset interventiot yleensäkin lisääntyivät. Kulttuuripolitiikan käsitteeseen on sisäänrakennettuna arvopäätelmiä, joiden mukaan eräät aktiviteettimuodot ovat ”kulttuuria” ja jotkut toiset eivät, ja jotkut näin rajatun kulttuurin muodot ovat julkisen vallan tuen arvoisia, kun taas toiset eivät ole. Se nimenomainen käsitys kulttuurista, joka heijastuu kulttuuripolitiikoissa kautta Euroopan, on Bennettin mukaan pysynyt suhteellisen vakiona sotienjälkeisessä Euroopassa.³³ Ensinnäkin kulttuuripolitiikka rajoittuu ”taiteeseen” tai korkeakulttuuriin, vetäen rajan ”korkean” ja ”matalan” kulttuurin välille, ja toiseksi kulttuuripolitiikka on välineellistä siten, että sen oletetaan tuottavan todennettavissa olevia hyötyjä yhteiskunnalle.

Se, mitä hyötyjä kulttuurin tukemisen uskotaan yhteiskunnalle tuottavan, ja mitä käytetään perusteluna kulttuuriaktiviteettien tai niitä tuottavien laitosten tukemiselle, voidaan Bennettin mukaan jakaa kolmeen pääteemaan: kansallinen identiteetti ja kansallistunto, moraalinen ja sivistyksellinen kehitys sekä taloudelliset hyödyt. Nämä kaikki kolme teemaa esiintyvät eri aikakausina ja eri painotuksin sekä anottaessa että myönnettäessä julkisen vallan tukea teattereiden perustamiselle ja niiden toiminnan tukemiselle.³⁴

Suomalaista kulttuuria alettiin tietoisesti rakentaa kansallisuusaatteen nousun ja kansallisvaltion idean syntymisen myötä 1800-luvun ensimmäisellä puoliskolla. Tähän aikakauteen paikallistuu myös kansallisen teatterin idea. Heiskanen on kutsunut tätä kulttuuripolitiikan alkuvaihetta suomalaisen kulttuurin prototyypin rakentamiseksi. Prototyypin rakentajia olivat erityisesti fennomaanit, pääasiassa ruotsinkielisen sivistyneistön jäsenet, joiden tavoitteena oli kansakunnan rakentaminen nimenomaan suomenkielisen kulttuurin pohjalta.³⁵ Suomenkielisen kirjallisuuden ja muun kansallisen taide-elämän, kuten teatterin ja kuvataiteen edistäminen oli keskeinen osa fennomaanien projektia. Suomalaisen kirjallisuuden seuran perustamista 1831 on pidetty fennomaanisen liikkeen alkuna ja

³¹ Wilmer 2008, 17.

³² Bennett 1994, 14.

³³ Emt., 15.

³⁴ Bennet 1999, 16.

³⁵ Heiskanen 1994, 7.

näkyvimpänä esimerkkinä kansallisuusaatteen läpimurrosta³⁶. Valtiollisten avustusten ja fennomaanisten tiede- ja taideseurojen edesauttamana syntyi kansallinen edustustaide, jota edelleen pidetään suomalaisen kulttuurin ytimenä.³⁷

Fennomaanien päämääränä oli koko kansan kielellinen ja kulttuurinen yhtenäisyys. Tarkoituksena oli saada suomen kieli tasavertaiseksi ruotsin kielen rinnalle, ja sen jälkeen nostaa se enemmistökielen oikeudella ruotsin kielen yläpuolelle.³⁸ Vaatimalla suomen kielen aseman parantamista fennomaanit vaikuttivat samalla siihen, että ylempiin sosiaalisiin kerrostumiin tuli koulutuksen kautta uusia ryhmiä. Kansan sivistäminen oli fennomaanisen liikkeen tärkeä tavoite, mutta yhtä tärkeää oli ”sivistyneistön kansallistaminen” eli suomenkielisen sivistyneistön muodostaminen. Ellei sivistyneistö omaksuisi suomen kieltä, suomalaista kansakuntaa ei koskaan syntyisi.³⁹ Tämä ajattelutapa kärjisti fennomaanien ja svekomaanien välisiä suhteita ja vaikutti kansallisen teatterilaitoksen alkuvaiheen kehitykseen siten, että orastanut ajatus kaksikielisestä teatterista kävi mahdottomaksi.

Kun kotimaisen, kansallisen teatterin idea syntyi 1840-luvun Helsingissä, aikana ennen kieliriidan puhkeamista, kysymys oli nimenomaan suomalaisen identiteetin rakentamisesta ja suomalaisen kirjallisuuden luomisesta ja levittämisestä.⁴⁰ Kotimaisen teatterin ideaa kannattelevat Topelius, Pacius ja Cygnaeus eivät alun perin keskittyneet kielikysymykseen, vaan esimerkiksi Topelius kannatti kaksikielisen kansallisen teatterin perustamista.⁴¹ Fennomaanien ”omiessa” kansallisuusaatteen, ja kielikysymyksen noustessa 1800-luvun puolivälin jälkeen keskeiseksi osaksi kansallisuuspolitiikkaa yhteisen kaksikielisen kansallisteatterin ideasta luovuttiin ja aloittelevan Suomalaisen Teatterin, ja jo vakiintuneemman ruotsinkielisen Nya Teaternin välinen yhteistyökin kariutui. Niinpä kun teatteri samoihin aikoihin alettiin nähdä toimintana, jota on syytä tukea julkisin varoin, valtion tuki vakinaisen näyttelijäkunnan ja orkesterin ylläpitämiseksi alkoi 1860-luvun ruotsinkielisestä Nya Teaternista. Vakinaista suomalaista teatteria ei tuolloin vielä ollut, ja se pääsi valtionavun piiriin vasta 1874, muutamia vuosia perustamisensa jälkeen.⁴²

Suomen itsenäistyttyä alkaa hahmottua jonkinlainen organisoidumpi julkinen teatteripolitiikka. Jo vuonna 1918 perustettiin valtion draamallisen taiteen asiantuntijalautakunta, joka teki esitykset teatterimäärärahojen jakamisesta ja keräsi tietoa maan teatterikentästä.⁴³ Sotien välisenä aikana valtion taiteenedistämistoimilla ei kuitenkaan ollut mitään johdonmukaista kokonaissuunnitelmaa,

³⁶ Helminen 2002, 14.

³⁷ Emt., 16.

³⁸ Pohls 1989, 9; Helminen 2002, 15.

³⁹ Helminen 2002, 15-16.

⁴⁰ Seppälä 2010, 25.

⁴¹ Tiusanen 1969, 73-75.

⁴² Seppälä 2010, 32.

⁴³ Emt., 158.

vaan kulttuuripolitiikka, joskaan sellaisesta ei tuolloin vielä puhuttu, oli harkinnanvaraista yksittäisten määrärahojen jakoa. Apurahat eivät olleet lakisääteisiä vaan kehittyivät sitä mukaa kuin kentän painostus kävi riittävän voimakkaaksi.⁴⁴ Draamallisen taiteen asiantuntijoiden ehdotuksia muutettiin usein poliittisin perustein: helsinkiläisistä asiantuntijoista koostuva lautakunta suosi pääkaupungin teattereita, kun taas eduskunta vaati, että työvänteattereille oli taattava neljäsosa teatterimäärärahoista. Myös maaseututeattereita saatettiin tukea hallituksen tai eduskunnan niin halutessa.⁴⁵ Fennomaanisen ajattelun valtavirta piti kuitenkin kansallisen suomenkielisen kirjallisuuden ja muun taide-elämän, kuten teatterin ja oopperan tukemisen keskeisessä asemassa taiteidenedistämispolitiikassa.⁴⁶ Sen yhtenä ilmenemismuotona on se, että Suomen Kansallisteatteri ja Kansallisooppera ovat 1920-luvulta lähtien olleet erikoisasemassa valtionavuista päätettäessä, saaden avustuksensa vakinaisella osuudella raha-arpajaisvaroista, jolloin ne eivät enää olleet valtionapujen suhteen kilpailutilanteessa muun teatterikentän kanssa.

Kun kansallisen identiteetin ja kansan yhtenäisyyden teemat olivat itsenäisyyden alkuaikoina ja sotien välisenä aikana keskeisiä teatterin ja muun kulttuuritoiminnan tukemisen perusteita, alkoivat muut tavoitteet 1950-luvulta alkaen vallata alaa yhteiskuntapoliittisessa keskustelussa. Sisäpoliittiset mullistukset, vasemmiston paluu politiikkaan ja ohjelmallisen yhteiskuntapolitiikan kehkeytyminen näkyivät myös kulttuuripolitiikassa yleensä ja näyttämötaiteeseen kohdistuvassa julkisen vallan aktiivisuudessa. Valtioneuvosto asetti 1945 teatterilaitoksen uudistamiskomitean, joka ehdotti monia radikaaleja, tosin toteutumatta jääneitä uudistuksia. Se ehdotti Kansallisteatterin muuttamista valtioneatteriksi, mikä vuosia kestäneen valtataistelun jälkeen torjuttiin⁴⁷, ja esitti kärkeviä näkemyksiä teatteritaiteen tavoitteista ja sisällöstä: teatteri ei saanut olla tyhjänpäiväistä ajanvietettä, vaan sen oli oltava ”taiteellisesti ja ajatuksellisesti täysipainoista”, ja sen oli otettava huomioon laajat kansankerrokset.⁴⁸

Yleisön sivistäminen nousei siis sotien jälkeen kulttuurin tukemisen tavoitteissa etusijalle, samoin kuin alueellinen ja yhteiskunnallinen tasa-arvo, jotka ovat Suomessa pysyneet yhteiskuntapolitiikan kestitavoitteina koko sodanjälkeisen ajan. Tosin Bennettin ”moraaliseksi ja sivistykselliseksi” nimittämä kulttuuripolitiikan teema sai tuolla sodanjälkeisellä kaudella Suomessa selkeästi puoluepoliittisen, vasemmistolaisen muodon. Kansallisteatterissa fennomaaneilta periytynyt patrioottis-nationalistinen linja ja sitoutuminen teatterin alkuperäiseen tavoitteeseen kansallisen identiteetin vahvistajana kuitenkin säilyi. Teatterikomitean pyrkimykset valjastaa Kansallisteatteri

⁴⁴ Helminen 2002, 2.

⁴⁵ Seppälä 2010, 158.

⁴⁶ Helminen 2002, 16.

⁴⁷ Korsberg 2004, 203-205; Seppälä 2010, 237.

⁴⁸ Seppälä 2010, 237-238.

uusien poliittisten päämäärien taakse epäonnistuivat teatterin itsenäisen aseman ja sen taustalla olleen institutionaalisen vaikutusvallan ansiosta.⁴⁹

Kansan sivistäminen kansallisen identiteetin ja yhtenäisyyden ohella ei ollut vain kansallisteattereiden alkuvaiheen teema, jäänne valistusajalta ja fennomaaniselta liikkeeltä, vaan erityisesti uusvasemmiston nousu 1960-luvulla toi yleisön mieltymyksiin, ajatteluun ja maailmankuvaan vaikuttamisen takaisin keskeiselle paikalle kulttuuripoliittista ajattelua. Ralf Långbacka muun muassa julisti, että ajanvieteteatteri oli hylättävä, eikä teatterin taiteellisenä tavoitteena saanut olla ”yleisön mielen mukailu”.⁵⁰ Kulttuurikentän ja -politiikan puoluepolitisoituminen 1960- ja 70-lukujen aikana näkyi myös teatterikeskustelussa. Kansallisuusaate teatterin tukemisen ja kehittämisen perustana tuli ei vain epämuodikkaaksi vaan poliittisesti mahdottomaksi sen samaistuessa kansallissosialismin tapaan omia kulttuuri ja kulttuurilaitokset fasistisen liikkeen käyttöön. Muun teatterikentän, erityisesti uusien pienteattereiden ja ryhmien omaksuessa kulttuurikäsityksen, jonka mukaan oli näytettävä ”kenen joukoissa seisoo”, Suomen Kansallisteatteri pitäytyi jo 1940-luvun lopulla valitussa linjassaan pitää (tai ainakin näyttää) teatterin toiminta sitoutumattomana ja epäpoliittisena.⁵¹ Patrioottis-nationalistinen arvomaailma säilyi Kansallisteatterin julkisessa kuvassa, minkä seurauksena siitä tuli 70-luvun kulttuuripoliittisen keskustelun yleinen sylkykuppi, jonka nähtiin linnoittautuneen puolustusasemiin ajan henkeä vastaan.⁵²

Bennettin mukaan kulttuuripolitiikan taloudelliset perustelut eivät olleet merkittävä teema vuosien 1950 ja 1980 välillä. Taiteen tukemisen hyödyllisyys on kuitenkin ollut osatekijänä mukana jo valistusajattelussa, ja usko taiteiden sivistävään vaikutukseen oli 1800-luvulla yleiseurooppalainen käsitys. Kun taiteita ensimmäisen kerran tuettiin Britanniassa 1800-luvulla, väitettiin, että kaunotaiteille altistuminen kehittäisi työläisten makua; tämän puolestaan oletettiin parantavan tuotettujen hyödykkeiden laatua, mikä taas kasvattaisi tuottoja ja vientiä.⁵³ Paitsi taiteiden tukemisen taloudelliset hyödyt, myös niiden oletetut moraalisesti kehittävät ja sivilisoivat vaikutukset esiintyvät edelleenkin usein perusteluina valtion kulttuuripoliittisille toimille ja taiteiden julkiselle tuelle. Näyttämötaiteen osalta usko erityisesti sen kielellistä sivistystä edistävään vaikutukseen on ollut keskeinen peruste sen tukemiseen.

⁴⁹ Korsberg 2004, 203-205.

⁵⁰ Seppälä 2010, 303.

⁵¹ Korsberg 2004, 205.

⁵² Seppälä 2010, 319.

⁵³ Bennet 1999, 17.

Talouspolitiikan ylivalta muihin politiikan lohkoihin nähden lisääntyi länsimaissa yleensä, erityisesti 80-luvulla Iso-Britanniassa Thatcherin kaudella hallitsevaksi ajatustavaksi muodostuneen markkinafundamentalismin osana. Suomessa se korostui 90-luvun laman aikana, ja on sen jälkeen vakiintunut pysyväksi ajattelutavaksi. Talouspolitiikka on vallannut hallitsevan aseman kansallisten asioiden hoidossa. Tämä on muuttanut tapaa, jolla julkisten varojen käyttöä taiteiden ja taidelaitosten tukemiseen perustellaan ja jolla kulttuuripolitiikan tavoitteita määritellään. Kulttuurin rahoitusta perustellaan instrumentaalisilla argumenteilla; taidelaitosten yhteiskunnallisista hyödyistä, tuloksista ja tehokkuudesta puhuminen on tullut normaaliksi. Tätä on nimitetty kulttuuripolitiikan rationalistiseksi harhaksi, jonka mukaan kulttuuripoliittisten toimien avulla pitäisi saada aikaan etukäteen laskettavissa olevia toivottuja vaikutuksia sekä yhteiskunnassa että kansalaisissa.⁵⁴ Taustalla on myös käsitysten muuttuminen yhteiskuntapolitiikan ja julkisen hallinnon luonteesta ja siitä, miten niitä voidaan ja pitäisi ohjata. 1980-luvun lopulta länsimaissa yleistynyttä ajattelutapaa on nimitetty managerialismiksi, jonka mukaan julkisten laitosten, mukaan luettuna taidelaitosten, toiminta saadaan paremmaksi, tehokkaammaksi ja vaikuttavammaksi kunhan ne vain organisoidaan ja niitä johdetaan paremmin; viime kädessä tämä olisi ratkaisu myös yhteiskunnallisiin ongelmiin.⁵⁵

Suomen teatterikentässä tämä ajattelutapa näkyy edelleen voimassa olevassa, vuoden 1993 teatterilaissa, joka paitsi kirjasi lakiin aiemmin harkinnanvaraisen teattereiden rahoituksen, myös pyrki tekemään rahoitusperusteista objektiiviset, läpinäkyvät ja tavalla tai toisella tuloksiin kytkeytyvät. Lain valmistelu kesti koko 1980-luvun ja tuloksena oli laskennallinen valtionosuusjärjestelmä, jossa teattereiden, orkestereiden ja museoiden rahoitus perustuu tunnuslukuihin, joiksi pitkällisen pohdinnan jälkeen – paremman puutteessa – tulivat ”henkilötyövuosi” ja sen ”yksikköhinta”. 1990-luvun alkupuolen kestäneen talouslaman ja siitä seuranneen julkisen rahoituksen leikkausten aikana laki turvasi teattereiden rahoituksen. Seppälän mukaan laki pelasti monia teattereita alasajolta tai fuusioilta, joskin teattereidenkin rahoitus supistui tunnuslukujen vääristyessä, kun ne eivät seuranneet todellista kustannusten tai henkilötyövuosien määrän kehitystä. 2000-luvun alun parempina vuosina lakiin tehtiin korjauksia, jotka tulivat voimaan 2006.⁵⁶

Vuosien 2004-2006 näyttämötaidoimikunnan teatteripoliittinen ohjelma⁵⁷ kertoo lamasta selvinneen, kulttuurin taloudellisiin tavoitteisiin ja manageristiseen ohjaukseen sopeutuneen teatterikentän näkemyksistä, jotka tuolloin taloudellisella nousukaudella olivat optimistisia. Kipupisteeksi oli noussut teatterilain ulkopuolelle jääneiden ns. ”lainsuojattomien” vapaiden

⁵⁴ Kangas & Virkki 1999, 6.

⁵⁵ Pollitt 1990, 1.

⁵⁶ Seppälä 2010, 398-399.

⁵⁷ Valtion näyttämötaidoimikunta 2006.

teatteriryhmien rahoitus, josta muodostuikin sitten seuraavien teatterilainsäädäntöön kohdistuvien uudistushankkeiden keskeinen teema. Vaikka teatterin tukemisen taloudelliset tavoitteet (teatteriviennin lisääminen, teattereiden ”vetovoima- ja imagohyödyt” alueteattereita ylläpitäville kunnille) ovat ohjelmassa näkyvästi esillä, siitä heijastuu myös usko teatterin hyvää tekevään voimaan. Ohjelman mukaan ”korkeatasoinen ammattiteatteri vaikuttaa oman paikkakuntansa ja alueensa henkiseen ilmapiiriin voimakkaasti”⁵⁸, ja ”kulttuurilla on monipuolisesti elämänlaatua kohentavia, ihmistä vahvistavia ja terapeuttisia vaikutuksia”⁵⁹. Alueellisen tasa-arvon periaate, joka on pysynyt suomalaisen hyvinvointipoliittisen keskustelun kestoteemana, on tässäkin ohjelmassa esillä: kun ”suomalaisille mahdollistetaan tasa-arvoiset edellytykset teatteritaiteen kokemiseen, samalla vahvistetaan alueiden kulttuurista identiteettiä”⁶⁰.

Kansallisteatterin osalta sen erityisasema kansallisena taidelaitoksena ja sen muusta teatterikentästä erillinen rahoitusasema todetaan. Ohjelman mukaan ”Kansallisteatterin toiminnan turvaaminen ja tasapainoinen kehittyminen on koko kentän edun mukaista”⁶¹. Svenska Teaternin tai Tampereen Työväen Teatterin tilannetta ei tässä ohjelmassa kommentoida, eikä kysymystä kansallisten näyttämöiden kokonaisuudesta, sellaisen kokonaisuuden tavoitteista tai vaihtoehtoista nosteta esiin. Suomen Kansallisteatterin erillinen ja itsenäinen asema on pysynyt muuttumattomana siitä lähtien kun se luotiin 1920-luvun lopussa.

4. Kansalliset näyttämöt eräissä Euroopan maissa

4.1 Kansalliset näyttämöt Pohjoismaissa

Pohjoismaista Tanska oli ensimmäinen, jossa lähdettiin toteuttamaan kansallisen teatterin ideaa. Erikoista kyllä, aloitteen teki kaksi ranskalaista näyttelijää, jotka avasivat Kööpenhaminassa ensimmäisen tanskalaisen teatterilaitoksen, Grønnegade teatterin. Teatterin toiminta alkoi 1720-luvulla Molière-käännöksellä mutta sen ensiesityksen jälkeen teatteri suuntautui kansalliseen draamaan. Ensimmäinen tanskalainen näytelmäkirjailija oli norjalaissyntyinen Ludvig Holberg, joka 1720-luvun kuluessa kirjoitti kymmeniä tanskankielisiä näytelmiä. Hänen ensimmäinen näytelmänsä *Den politiske Kandestøber* oli menestyksekkäästi Molièrea mukaileva poliittista pyrkymä ivaava komedia. Se herätti vallanpitäjissä epäilyn pilkan kohteeksi joutumisesta, mutta Holberg onnistui

⁵⁸ Valtion näyttämötaidoimikunta 2006, 3.

⁵⁹ Emt.

⁶⁰ Emt., 6.

⁶¹ Emt., 1.

vakuuttamaan, että näytelmä päinvastoin teki kunniaa viranomaisille.⁶² Tällainen tapa esittää valtaapitävien heikkoudet komedian keinoin humoristisessa valossa, oli tyypillistä valistusajattelulle.

Samantapainen tarina voidaan kertoa Ruotsista. Ensimmäinen yritys kansallisen näyttämön perustamiseksi tapahtui vuonna 1737. Samaan tapaan kuin Tanskassa, aloite tuli ranskalaiselta näyttelijältä. Kuitenkin vasta Kustaa III:n noustessa valtaan 1771 Tukholman teatteri alkoi saada täysimääräistä kuninkaallista tukea. Kustaa III oli tunnetusti suuri teatterin ystävä, joka paitsi kirjoitti näytelmiä, rakasti näyttelemistä ja esitti pääosia useissa teoksissa. Kustaa III:n kuoleman aikaan 1792 Tukholmassa oli neljä toimivaa teatterilaitosta, mikä oli varsin erikoista vain 75 000 asukkaan kaupungissa. 1700-luvun loppupuolen aikaisesta positiivisesta huomiosta huolimatta maahan ei kuitenkaan vielä 1700-luvulla syntynyt varsinaista pysyvää kansallista näyttämöä. Yhtään ruotsiksi kirjoittavaa näytelmäkirjailijaa ei vielä ollut (lukuun ottamatta kuningas Kustaa III:tta itseään), vaan useimmat tekstit olivat käännöksiä Holbergin tai ranskalaisten näytelmäkirjailijoiden teoksista. Kuten Tanskassakin, musiikkiteatteri osoittautui suositummaksi ja juuri musiikkiteatteria varten rakennettiin loistavia näyttämöitä, joista tunnetuin lienee tähänkin päivään alkuperäisessä asussaan säilynyt Drottningholmin hoviteatteri vuodelta 1766.⁶³

Grønnegade ja Tukholman Kustaa III:n aikaiset teatterit eivät olleet kansallisteattereita samassa mielessä kuin itsenäistyvien tai itsenäisyyttä tavoittelevien Euroopan maiden uudet, kansallisuusaatteen eteenpäin viemiseksi perustetut kansalliset näyttämöt. Ne pysyivät luonteeltaan hoviteattereina; myös Grønnegade taipui yleisönsä vallitsevaa makusuuntausta noudattaen esittämään ranskalaisia käännöksiä, operettia ja oopperaa.⁶⁴ Varsinainen kansallisteatteri perustettiin Tanskassa vuonna 1748 kuningas Frederik V:n aloitteesta, sekin alkujaan hoviteatteriksi. Det Kongelige Teater oli kuitenkin poikkeuksellisesti avoin kaikille kaupungin asukkaille. Teatteriin perustettiin jo hyvin varhaisessa vaiheessa (1771) balettikoulu ja kahta vuotta myöhemmin nykyisen ooppera-akatemian edeltäjä ”lauluakatemia”, jotka osaltaan vaikuttivat teatterin kehitykseen tämän päivän monitaiteelliseksi kulttuurilaitokseksi, jossa saman johdon alla toimivat sekä kansallisooppera, -baletti että -teatteri. Kun kuningas Frederik VII vuonna 1849 allekirjoitti Tanskan ensimmäisen perustuslain, ja näin mm poisti kuninkaalta yksinvallan⁶⁵, muuttui Det Kongelige Teater ”kaupungin teatterista” koko kansan teatteriksi, ja valtio otti toiminnan vastuulleen.⁶⁶

⁶² Holland & Patterson 1995, 281-282.

⁶³ Holland & Patterson 1995, 283.

⁶⁴ Emt., 282-283.

⁶⁵ <https://danmarkshistorien.dk/leksikon-og-kilder/vis/materiale/det-danske-demokrati-fra-1849-og-frem/>.

⁶⁶ <https://kgfteater.dk/om-os/om-teatret/teatrets-historie/?section=27707> 13.04.2020.

Ruotsin kansallisteattereiden järjestelmää on 1930-luvulta alkaen kehitetty monista muista Euroopan maista poikkeavaan suuntaan. Kansallisteattereita siellä on ”kolme ja puoli”.⁶⁷ Kustaa III:n perustamat Kungliga Teatret, nykyisin Ruotsin kansallisooppera, ja Dramaten ovat molemmat kansallisia näyttämöitä. Näiden lisäksi Ruotsin sosiaalidemokraattinen hallitus perusti 1930-luvulla uuden, kiertuetoimintaa harjoittavan valtioneatterin, Riksteaternin. Sen tehtävänä oli tuottaa teatteriesityksiä kaikkialla Ruotsissa. Tavoitteena oli hajauttaa kansallisteatterin asema siten, että korkealaatuisia teatteritaidetta olisi tarjolla tasa-arvoisesti koko maassa. Alueellinen tasa-arvo on ollut Ruotsissa, kuten Suomessakin, kulttuuripolitiikan pitkäaikainen teema. Taustalla oli myös näkemys, että kiertueteatteritoiminta, joka tarjosi teatterielämyksiä eri puolilla maata, ei ollut taiteellisesti riittävän korkeatasoista, sekä tyytymättömyys siihen, että kaikki veronmaksajat joutuivat tukemaan vain pääkaupunkia palvelevia vanhoja kansallisteattereita.⁶⁸ Riksteatern kutsuu itse itseään ”kansanliikkeeksi, joka omistaa kiertävän kansallisen näyttämön”.⁶⁹ Teatteri rakentuu noin 230 paikallisesta teatteriyhdistyksestä, jollainen löytyy Ruotsin jokaisesta läänistä, ja jotka järjestävät paikallista teatteritoimintaa kaikkialla Ruotsissa. Riksteatern saa valtionosuutta, jonka edellytyksenä on tiettyjen vuosittaisten, Kulttuuriministeriön määrittelemien tavoitteiden seuraaminen.⁷⁰

Uusin tulokas Ruotsin kansallisten näyttämöiden kokonaisuuteen, ”puolikas” Hooglandin ja Sauterin mukaan, on Kansallinen Lastenteatteri, joka ei ole pysyvä laitos vaan kolmivuositain yhdelle vaihtuvalle teatterille tai teatteriryhmälle myönnettävä avustus, jonka avulla vastaanottava teatteri laajentaa toimintansa lastenteatteriin. Ruotsi on tämän lisäksi ajoittain tukenut Norjassa toimivaa Saamelaista kansallisteatteria.

Norjan kansallisteatteri (Nationaltheatret) on tyyppiesimerkki 1800-luvun lopulla syntyneistä eurooppalaisista kansallisteattereista.⁷¹ Sen perustaminen liittyy voimakkaaseen kansalliseen murrokseen, jonka aikana Norja itsenäistyi paitsi poliittisesti myös kulttuurisesti ja kielellisesti. Kansallisuusaate virisi ensin Tanskaan ja sitten Ruotsiin kuuluneessa Norjassa voimakkaasti 1800-luvun puolivälissä, vaikka maan poliittinen itsenäistyminen toteutui vasta 1905. Ensimmäinen selkeästi kansallisuusaatetta heijastava norjalainen teatteri oli Bergeniin vuonna 1850 perustettu Norske Teater, jolla oli merkittävä rooli norjankielisen kansallisen teatterilaitoksen synnyssä. Se on edelleen yksi Norjan kolmesta toimivasta kansallisteatterista, ja on toiminut vuodesta 1863 nimellä Den

⁶⁷ Hoogland & Sauter 2008, 164.

⁶⁸ Hoogland & Sauter 2008, 166.

⁶⁹ www.riksteatern.se/om-oss/om-oss/ 18.4.2020.

⁷⁰ Emt.

⁷¹ Shepherd-Barr 2008, 86.

Nationale Scene. Bergenin näyttämö esitti jo puoli vuosisataa ennen maan itsenäistymistä norjankielisiä näytelmiä demonstroidakseen sen erillisyyttä tanskan ja ruotsin kielistä.⁷²

Erotautuminen Tanskan kulttuurisesta dominanssista oli merkittävää Norjan teatterilaitoksen kehitykselle. Nationaltheatretin perustamista edelsi ajanjakso, jolloin tutkittiin ja selkiytettiin Norjan kielellistä identiteettiä; 1850-luvulla alkaneen murretutkimuksen tuloksena lailla vahvistetun aseman sai kaksi kansalliskieltä, nynorsk ja bokmål. Lakisääteisesti vahvistettiin, että kummallakin on oltava osuutensa kirjallisuudessa ja mediassa. Kielellisesti kauempana tanskan kielestä oleva nynorsk kytkeytyi poliittisesti nationalismiin, mutta poliittiset ja kulttuuriset rajat kietoutuvat toisiinsa monimutkaisella tavalla, koska tuon ajan merkittävimmät norjalaiset draamakirjailijat Ibsen ja Björnson kirjoittavat ”tanskalaisemmalla” bokmålilla. Näiden kansalliskirjailijoiden draama on edelleen keskeisessä asemassa Nationaltheatretin ohjelmistossa. Osloon myöhemmin perustetun Det Norske Theatren, kolmannen kansallisteatterin, ohjelmisto on sen sijaan kokonaan nynorsk -kielistä. Shepherd-Barrin mukaan Norjan kansallisteatteri on välttänyt liiallisen nationalismin ja paikalleen pysähtyneisyyden, koska kansallisen teatterin asema, ja sen myötä laatutasoon kohdistuvat odotukset, on jaettu aluksi kolmelle, nykyään viidelle eri teatterille. Niillä kullakin on oma ohjelmistollinen ja kielellinen profiilinsa ja mahdollisuus kehittyä omaan suuntaansa, vaikka niillä on yhteisenä nimittäjänä kansallisen teatterin asema ja sen myötä koko niiden budjetin kattava valtion rahoitus.⁷³

4.2 Kansalliset näyttämöt Englannissa ja Manner-Euroopassa

4.21 Manner-Eurooppa

Kansallisteatterit yleistyivät 1800-luvun kuluessa erityisesti Keski-Euroopassa. Niiden yleistyminen liittyy kansallisen ja kielellisen itsetietoisuuden nousuun itsenäistymään pyrkivissä tai juuri itsenäistyneissä maissa. Niiden ”mallina” olivat usein Euroopan suuret, vakiintuneet ja yleisesti tunnetut teatteritalot, erityisesti Comédie-Française. Ranskan lisäksi muillakin Euroopan 1700-luvun suurvalloilla ja itsenäisillä valtioilla oli omat kansalliset näyttämönsä. Itävalta-Unkarin Burgteater oli perustettu Wieniin 1741, Tanskan Det Kongelige Teater Kööpenhaminaan 1748 ja Ruotsin Dramaten Tukholmaan 1788.⁷⁴

Näiden hoviteattereiden nimenmuutokset kertovat osaltaan kunkin maan historiasta ja kansallisen tietoisuuden vaiheista. Burgtheater muutti nimensä jo vuonna 1776 muotoon ”Deutsches Nationaltheater”, mikä oli tietoinen valinta saksan kielen aseman vahvistamiseksi ja Ranskan ja Italian

⁷² Emt., 90.

⁷³ Shepherd-Barr 2008, 96-97.

⁷⁴ Carlson 2008, 22.

kulttuurisen dominanssin vähentämiseksi teatterissa.⁷⁵ Teatteri tosin tunnetaan edelleenkin nimellä Burgteater tai "Die Burg", ja sen nettisivu esittelee sen nyt monikielisenä taidelaitoksena. Comédie-Française taas nimesi itsenä Kansan Teatteriksi (Théâtre de la Nation) vallankumouksen alussa 1789, tosin vain muutamaksi vuodeksi, ennen kun teatteri suljettiin kokonaan vallankumouksen päätyessä terrorin aikaan. Napoleonin aikana teatteri uudelleenorganisoiitiin ja siitä käytettiin nimeä Keisarillinen Teatteri, mutta se palasi pian alkuperäiseen nimeensä Comédie-Française.⁷⁶

Puolan kansallisteatterin vaiheet kertovat myös maan historiasta ja pyrkimyksistä kansalliseen ja kielelliseen itsenäisyyteen. Puolan viimeinen kuningas, Stanislas August Poniatowski, perusti Varsovaan jo vuonna 1765 Comédie-Française mallin mukaisen ja valistusajattelua edustavan kansallisteatterin. Se jouduttiin kuitenkin sulkemaan Venäjän vaikutusvallan lisääntyessä ja rajoittaessa kansallismielisten uudistushankkeita. Vaikka teatteri pystyi jälleen joitakin vuosia toimimaan kansallisteatterina Puolan ja Venäjän välisen sopimuksen jälkeen, se lopetti toimintansa, kun Puolan olemassaolo itsenäisenä valtiona päättyi 1795 ja sen alueet jaettiin Venäjän, Preussin ja Itävallan kesken. Nimitys "kansallisteatteri" kiellettiin, mutta kansallinen näyttämö jatkoi toimintaansa Varsovassa nimellä Varieteeteatteri. Puolan uudelleen itsenäistymisen jälkeen myös Kansallisteatteri otettiin uudelleen käyttöön vuonna 1924.⁷⁷

Tšekkiläisellä alueella kansallisen teatterilaitoksen kehitys kytkeytyi selvästi kielelliseen erottautumiseen saksankielisestä valtavirrasta, mikä dominoi tšekkiläisiä Prahassa. Kansallismieliset pyrkivät perustamaan "isänmaallisen teatterin", ja 1786 Bouda Teatterin perustamisen myötä alkoi tšekin kielistä näytelmäkirjallisuutta syntyä.⁷⁸

Unkarissa Pestissä sijainnut Magyar Theatre aloitti toimintansa ensimmäisenä unkarinkielisenä teatterina vuonna 1837, ja nimitettiin Unkarin kansallisteatteriksi 1840 pian sen jälkeen, kun unkarin kielestä oli tullut maan virallinen kieli. Ottomaanien imperiumin hajotessa kansallisteattereita perustettiin yksi toisensa jälkeen itsenäistyviin maihin. Romaniaan sellainen perustettiin 1852, Kroatiaan 1860, Serbiaan 1861 ja Sloveniaan 1867.⁷⁹ Serbian kansallisteatterin perustajien teatterilaitokselle esittämät tavoitteet ilmaisevat selvästi näiden teattereiden kiinteän yhteyden sekä kansallisuusaatteeseen että valistusajatteluun: "... teatteritaiteen kohottaminen kansamme keskuudessa, vahvistaaksemme ja ikuisesti tukeaksemme kansamme olemassaoloa ja kehitystä, kannustaa kansallista kirjallisuutta ja draamaa, kouluttaa kansamme poikia ja tyttöjä, jotka haluavat

⁷⁵ Carlson 2008, 22; burghteater.at/about us.

⁷⁶ Carlson 2008, 22.

⁷⁷ Carlson 2008, 22; Holland & Patterson 1995, 285.

⁷⁸ Holland & Patterson 1995, 285.

⁷⁹ Carlson 2008, 23.

antautua teatterin jalolle taidolle... jotta teatterista tulisi moraalisen kehityksen, hyvän maun, oppimisen, kansallisen tietoisuuden, kielen ja hengen edistäjä, joka heijastelee kansamme loistavaa ja surullista historiaa ja on loistavan tulevaisuutemme airut”⁸⁰.

Keski- ja Itä-Euroopan lisäksi Portugaliin rakennettiin entisen inkvisitorakennuksen paikalle kansallisteatteriksi Teatro Nacional Dona Maria II vuonna 1846. Kansallisuusaatetta keskeisempi tekijä tämän hankkeen taustalla oli katolisen kirkon ja kuningashuoneen teatterille ja kirjallisuudelle asettamien rajoitusten purkaminen ja sitä seurannut liberalisoituminen. Teatteri aloitti portugalilaisen renessanssikirjailijan Gil Vicenten näytelmillä, jotka oli inkvisition aikana kielletty ja joiden esittämisestä oli rangaistu.⁸¹

Irlannissa seurattiin Pohjois- ja Manner-Euroopan esimerkkiä teatterin merkityksen korostamisessa, kun pyrkimykset kansalliseen ja kielelliseen itsenäisyyteen vahvistuivat. Teatteriharrastus alkoi yleistyä ja kehittyä 1890-luvulla, joka johti Irlannin kansallisen teatteriseuran perustamiseen 1903 ja Abbey Theatren perustamiseen 1904. Kun Irlannista 1920-luvun alussa oli tullut itsenäinen Brittiläiseen imperiumiin kuuluva vapaavaltio, esitettiin Abbey Theatren tosiasiallisen kansallisteatteriaseman virallistamista, ja vuonna 1924 siitä tuli ensimmäinen valtion rahoittama kansallisteatteri englantia puhuvassa maailmassa.⁸²

Kansallisteatteri-ideaa kopioitiin laajasti myös Euroopan ulkopuolella 1900-luvulla. Esimerkiksi Atatürk perusti Turkkiin eurooppalaista mallia mukailevan kansallisteatterin osana maan länsimaistamispolitiikkaa. Egyptiin perustettiin Nasserin aikana vuonna 1953 kansallisteatteri, jonka syntyminen liittyy monien Euroopan maiden tavoin kansallistunteen heräämiseen brittiläisten vallanpitäjien vetäytyessä. Se on kuitenkin myös esimerkki monien Euroopan ulkopuolisten, siirtomaavallasta vapautuneiden maiden kansallisteattereiden alkuajoista sikäli, että sen ohjelmistosta suuri osa ei ollut kansallista, vaan kopioita eurooppalaisista teoksista. Myös Egyptin kansallisteatterin kielivalinta poikkesi eurooppalaisten teatterien mallista: teatterin kieli oli klassinen arabia, joka ei ole kansankieli ja suurelle osalle kansaa lähes tuntematon. Samantapaista kehitystä tapahtui myös itsenäistyvissä Afrikan maissa, joihin perustettavat kansallisteatterit olivat enemmänkin kopioita eurooppalaisesta mallista ja vallanpitäjien henkilökohtaisia monumentteja kuin kansan oman kulttuurin ja kielellisen identiteetin ilmauksia.⁸³

⁸⁰ Lyhennetty siteeraus Carson 2008, 23.

⁸¹ Carlson 2008, 23; lisbonlisboaportugal.com/Dona Maria II National Theatre.

⁸² Carlson 2008, 23.

⁸³ Carlson 2008: 24-27.

4.22 Britannia

Iso-Britannian teatterilaitoksen kehitys poikkeaa muusta Euroopasta. Vaikka teatteritaide oli siellä jo Shakespearen aikana 1600-luvulla pidemmälle edistynyttä kuin muualla Euroopassa yleensä, varsinainen kansallisteatteri sinne syntyi vasta muuta Eurooppaa myöhemmin. Brittiläisen kansallisteatterin yli satavuotinen, monivaiheinen ja riitainenkin syntyhistoria heijastanee kansallisen näyttämön ja siihen kohdistuvien odotusten varsin erilaisia lähtökohtia verrattuna Euroopan pienien maiden yksimielisemmiltä näyttäviin kansallisten näyttämöiden alkuvaiheisiin. Iso-Britanniassa kansallisteatterihanke ei esimerkiksi nauttinut valtiovallan suojelua eikä saanut julkista rahoitusta ennen kuin vasta toisen maailmansodan jälkeen.

Ensimmäinen ehdotus brittiläisen kansallisteatterin perustamiseksi tehtiin jo 1840-luvulla. Hankkeen taustalla ja sen tukena aina 1960-luvulle asti oli englantilaisia kustantamo-, kirjallisuus- ja teatteripiirejä edustavia yksityishenkilöitä, tosin myös Winston Churchill ilmaisi 1906 tukensa kansallisteatterin perustamiselle. 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä kansallisteatterin kannattajat liittoutuivat kansallista Shakespeare -teatteria (Shakespeare Memorial National Theatre) suunnittelevan ryhmän kanssa. Yhteinen hanke eteni yksityisten lahjoitusten turvin, mutta Parlamentin alahuone hylkäsi kansallisteatterin rakentamista varten anotun valtionavun. Maalimansotien välisenä aikana suunnittelua jatkettiin, eri tonttivaihtoehtoja Lontoossa oli tarjolla, ja hankkeen johtajahahmot vaihtuivat. Bernard Shawn lausuma vuonna 1938 kansallisteatterille suunnitellun tontin luovutustilaisuudessa heijastaa ajan keskustelua aiheesta: ”Haluaako Englannin kansa kansallisteatterin? Ei tietenkään halua... Eivät he halunneet British Museumia, National Gallerya ja Westminster Abbeyakaan, mutta kun nämä olivat mystisesti ilmaantuneet heidän elämäänsä olivat he niistä ylpeitä ja tunsivat, että maailma olisi epätäydellinen ilman niitä.”⁸⁴

Toinen maailmansota keskeytti teatterihankkeen, ja sodan jälkeen erimielisyydet teatterirakennuksen sijainnista jatkuivat. Hankkeen taustavoimat kuitenkin jatkoivat työtä, vaikka vielä 1960-luvun alussa valtiovarainministeriö jarrutti kansallisteatterin rakentamista, ja samoihin aikoihin National Shakespeare -teatteri vetäytyi yhteistyöstä. Lopulta ”The National” aloitti toimintansa Chichesterin teatterifestivaalin vierailevana ryhmänä, Sir Lawrence Oliverin johdolla, ja jatkoi toimintaansa Lontoossa Old Vic -teatterin vuokralaisena.⁸⁵

Jo toimintansa alkuvuosina 1960-luvulla The National Theatre suuntautui kansainväliseen yhteistyöhön, kutsuen vierailevia seurueita mm. Italiasta ja vierailen itse Neuvostoliitossa ja Saksan

⁸⁴ Hail & Wood 2020, 4.

⁸⁵ Emt., 4.

Demokraattisessa Tasavallassa. 1970-luvun alkupuolella se aloitti myös kiertuetoiminnan. Uuden teatterirakennuksen suunnittelu samoin kuin erimielisyydet sen paikasta, koosta ja rahoituksesta jatkuivat 70-luvun alkuun asti, kunnes uusi rakennus kolmine näyttämöineen valmistui 1976.⁸⁶

Nicholas Hytnerin (2017) teos Lontoon National Theatren lähihistoriasta hänen johtajakaudellaan 2003-2015 keskittyy kysymykseen siitä, miten kansallisen näyttämön on tasapainoiltava osin ristiriitaistenkin tavoitteiden välillä. Teatterin on kilpailtava niukoista resursseista ja yleisön hyväksynnästä samalla kun sen tehtävänä on myös tuottaa kansallisesti merkittävää taidetta. Kysyessään, mikä on kansallisen näyttämön tehtävä, hän kytkee kansallisen näyttämön ("The National") identiteetin erityisesti sen ohjelmistoon: kansallisesti merkittävien ja tunnettujen kirjailijoiden teoksiin, jotka kukin omalla tavallaan heijastelevat kansakunnan tilaa. Toisin kuin muualla Euroopassa (Ranskaa lukuun ottamatta) kansallisen näyttämön alkuperä ja perustelu sen yhteiskunnalliselle asemalle ja julkisista varoista tulevalle rahoitukselle ei Iso-Britanniassa ole ollut kansakunnan rakentaminen ja yhtenäisen kansallisen kulttuurin luominen, vaan pyrkimys kansan todellisen elämän autenttiseen kuvaamiseen taiteen keinoin. Iso-Britannian – tai paremminkin Englannin – historian takia kansallisuusaatetta ei siellä esiintynyt samassa määrin eikä samalla tavoin kuin Manner-Euroopassa ja pohjoismaissa. Iso-Britannian erityisongelma "kansallisen" taide-elämän muotoilussa on kuitenkin se, että Brittein saarilla on monta kansaa – joiden erityisyys on viime aikoina entisestään korostunut. "Englantilaisuuden" samaistaminen koko Iso-Britanniaan ei enää käy, minkä Hytner mainitseekin yhtenä National Theatren identiteetin ongelmana.

Hytnerin mukaan National Theatren ohjelmisto saavutti 2000-luvulla vihdoin tasapainon sekä uuden ja vanhan että vakavamielisen ja hilpeän välillä näytelmillä, joista osa katsoi kohti ulkopuolella olevaa maailmaa, osa taas ihmisen sisimpään. Tällaisen ohjelmiston saattoi katsoa edustavan sekä "teatterillista" että "kansallista" kansallisen teatterin käsitteessä. 2000-luvun alun ohjelmiston ainoa vika oli Hytnerin mukaan se, ettei yksikään sen näytelmistä ollut naisen kirjoittama.⁸⁷ Tilanne kuitenkin parani, ja Hytnerin viimeisinä työvuosina jo yli puolet National Theatren ohjelmiston näytelmistä oli naiskirjailijoiden teoksia.

Thatcherilaisen niukkuuden aikana Iso-Britanniassa National Theatre joutui yhä uudelleen perustelemaan miksi julkinen rahoitus teatterille – kuten taiteelle yleensäkin – oli tarpeen ja hyväksyttävää. Hytner pyrki johtajakaudellaan uudelleenjäsentämään resurssikeskustelua siten, että kysymys ei olisi vain taiteen instrumentaalisista hyödyistä. Thatcherismin alkuvuosina julkista taiderahoitusta yleensä ja teatterin rahoitusta erityisesti puolustettiin taiteen oletetuilla taloudellisilla

⁸⁶ Emt., 3-5.

⁸⁷ Hytner 2017, 49.

hyödyillä – kuten turismin edistämisellä, liikevaihtoveron tuotoilla, kaupunkikeskustojen elvyttämisellä jne., pyrkimyksenä puhua vallanpitäjille heidän omalla kielellään. Vähitellen ajatusmaailma kuitenkin muuttui, ja taiteen ja teatterin rahoitusta alettiin perustella pikemminkin sosiaalisella tasa-arvolla, kulttuurisella diversifikaatiolla ja saavutettavuudella. Iso-Britanniassa tämä muutos ajoittui ”Uuden Labourin” nousuun ja sille ominaisen taideagendan puhetapoihin. Hytnerin mukaan suurin vaara siinä, että teatteri joutuu kilpailemaan resursseista miellyttämällä yleisöä, on yleisön yksipuolistuminen: teatteri, jossa käy vain keskiluokkaista, hyvin toimeentulevaa, valkoista yleisöä ei voi olla kansallinen näyttämö ainakaan jos ”kansallinen” käsitetään koko kansaan viittaavaksi käsitteeksi. Hytnerin mukaan uusien, erilaisia kansanryhmiä edustavan yleisön saaminen teatteriyleisöksi ei kuitenkaan ole mahdollista, ellei jo koulujen taidekasvatus ole riittävällä tasolla – mikä ei hänen mukaansa Iso-Britanniassa toteudu.⁸⁸

National Theatrelle ominainen toimintatapa (ainakin Hytnerin kaudella) on ollut tilata näytelmäkirjailijoilta esitettäviä teoksia, usein liittyen ajankohtaisiin, kansallisesti tai maailmanlaajuisestikin merkittäviin tapahtumiin tai keskustelunaiheisiin. Esimerkkejä näistä ovat mm Hytnerin David Harelta tilaamat ”Stuff Happens”, joka käsitteli Irakin sotaa ja ”The Power of Yes”, joka liittyi vuoden 2008 finanssikriisiin.⁸⁹

Hytnerin mukaan teatterin primääritarkoitus on luoda arvokkuutta tavallisten ihmisten elämästä nouseville tarinoille esittämällä niitä ihmisille itselleen. Tämä johtopäätös nousee erityisesti David Haren dokumenttityyppisestä näytelmästä ”Stuff Happens”, joka perustui erään Lontoon East Endin asunnottomille nuorille tarkoitetun asuntolan asukkaiden ja henkilökunnan haastatteluihin vuoden 2011 järjestyshäiriöihin ja kauppojen ryöstelyyn päättyneiden katumellakoiden jälkeen. Näytelmä saavutti suuren suosion etenkin asianosaisten keskuudessa, ja sen katsottiin lisänneen yleisön itseymmärrystä.⁹⁰

Hytner on sitoutunut ”taidetta kaikille” -ajattelun puolestapuhuja. Hänen mukaansa monilla Manner-Euroopan kansallisilla näyttämöillä on niin hyvin turvattu julkinen rahoitus, että niiden ei tarvitse vaivautua houkuttelemaan kapeaa eliittiä laajempaa yleisöä. Monien niissä esitettyjen näytelmien sisältö onkin Hytnerin mukaan niin tiukasti vain pienelle sisäpiirille aukeaviin koodeihin sidottua, että laajempi yleisö ei voisikaan niistä kiinnostua.⁹¹

⁸⁸ Hytner 2017, 50-51.

⁸⁹ Emt., 78-82.

⁹⁰ Emt., 82.

⁹¹ Emt., 91.

5. Kansalliset näyttämöt Suomessa

5.1 Kansallisteatterin idea

Suomessa kansallisuusaatteen alku sijoittuu 1800-luvun puolivälin tienoille. Tällöin syntyi myös ajatus ”kotimaisesta” tai ”kansallisesta” ammattimaisesta teatterista. Enää ei pidetty riittävänä sitä, että teatteria esitettiin Suomessa, kuten esimerkiksi ruotsalaiset kiertueteatterit tekivätkin, vaan haluttiin, että teatteri toiminnallaan osallistuu kansallisen näytelmäkirjallisuuden luomiseen ja levittämiseen sekä suomalaisen identiteetin rakentamiseen. Tuon ajan teatterikeskustelu liittyi Seppälän (2010) mukaan porvarillisen julkisuuden voimakkaaseen kehittymiseen Suomessa. Sanomalehdistä ja kirjallisuudesta oli kehittynyt julkisen keskustelun foorumeja, joiden kautta kansalaiset saattoivat ilmaista mielipiteitään ja asennoitumistaan yhteiskunnallisiin, poliittisiin ja kulttuurisiin asioihin. Teatteri nousi 1840-luvulta lähtien innostuneen julkisen keskustelun kohteeksi. Useat julkisuuden henkilöt puntaroivat Suomen teatterioloja ja tekivät aloitteita 1840-luvulta lähtien. Innokkaimpina teatterin puolestapuhujina esiintyivät Zacharias Topelius sekä Fredrik Cygnaeus.⁹²

Näiden aloitteiden tuloksena syntynyt kansallisen teatterilaitoksen kehitys lähti liikkeelle kaksikielisenä, tavoitteenaan sekä suomen- että ruotsinkielisen kotimaisen draaman ja niiden toimintamahdollisuuksien edistäminen. Johtavat kansallisuusaatteen edustajat, kuten Topelius, suosivat kaksijakoisen kansallisen teatterilaitoksen kehittämistä, joista yksi esittäisi ruotsinkielistä ja toinen suomenkielistä ohjelmistoa.⁹³

Topeliuksen suunnitelmissa Suomeen perustettaisiin pysyvä teatteriseurue, joka esiintyisi suurimpien kaupunkien sivistyneistölle, ja jonka näyttelijät olisivat ruotsalaisia ammattilaisia. Tällaisen vakituisen teatterin avulla kotimainen näytelmäkirjallisuus pääsisi kehittymään, ja johtaisi ehkä siihen, että tulevaisuudessa Suomessa olisi myös suomen kielellä esiintyviä suomalaisia näyttelijöitä. Taustalla oli mm. se, että ammattitaitoisia suomenkielisiä näyttelijöitä ei ollut, ja toisaalta epäilykset, että suomen kielellä ei voisi esittää riittävän korkeatasoista teatteritaidetta.

Ensimmäinen vakituinen teatteri syntyi, kun Helsinkiin valmistui vuonna 1860 nykyisen Svenska Teaternin paikalle uusi teatteritalo, jonka piti muodostua ”uuden kansallisen teatteritaiteen ja musiikkielämän pyhätöksi”⁹⁴. Sen rakennutti helsinkiläisten yksityishenkilöiden muodostama osakeyhtiö. Toiminta alkoi johtokunnan kiinnittäessä teatteritaloon vuoden kestäville sopimuksilla ruotsalaisista näyttelijöistä koostuvan näyttelijäkunnan, jonka avulla oli tarkoitus kehittää suomalaista

⁹² Seppälä 2010, 25.

⁹³ Tiusanen 1969, 72-78; Wilmer 2008, 17.

⁹⁴ Seppälä 2010, 27.

teatteritaidetta. Talo kuitenkin paloi vuonna 1863, mutta melko pian palaneen paikalle valmistui uusi talo, Nya Teatern, ja toiminta jatkui samaan tapaan. Helsinkiläinen sivistyneistö perusti teatterille kannatusyhdistyksen (Garantiföreningen), joka otti vastatakseen teatterin toiminnasta aiheutuneet tappiot.⁹⁵

Teatteritoiminnan jatkuessa kielikysymyksestä muodostui ongelma. Kansallisuusaatteeseen sopi huonosti, että Suomen ensimmäinen vakituinen teatteri koostui ruotsalaisista näyttelijöistä. 1800-luvulla Suomen sivistyneistö oli ruotsinkielistä, mutta kansankieli oli suomi; lisäksi Ruotsissa puhuttua ”riikinruotsia” pidettiin oikeampana ja sivistyneempänä kuin Suomessa puhuttua suomenruotsia. Kun fennomaanien ja svekomaanien erimielisyydet 1800-luvun puolivälin jälkeen vähitellen kiristyivät, kieliriidat johtivat siihen, että suomalaisen kansallisen teatterin puolestapuhujat jakautuivat kahteen leiriin. Suomenkielisen kansallinäyttämön kannattajat leimasivat Nya Teaternin ”Helsingin herrojen huviksi”, kun teatterin ruotsalaisten näyttelijöiden koettiin olevan suomalaisten näyttelijöiden kehitysmahdollisuuksien tiellä. Nya Teatern taas lakkasi tukemasta suomen kielen viljelyä ja suomenkielisten näytösten esittämistä.⁹⁶

5.2 Suomalaisesta teatterista Suomen Kansallisteatteriksi

Liisa Byckling kuvaa teoksessaan *Keisarinajan kulisseissa* Helsingin venäläisen valtioneatterin historiaa, ja sen kytkeytymistä Suomen kansallisteatterin varhaisiin vaiheisiin. Euroopassa perustetut uudet kansallisteatterit inspiroivat suomenkielisen teatterin puolestapuhujia, ja vuonna 1872 kirjallisuuskriitikko ja teatteriharrastaja Kaarlo Bergbom perusti sisarensa Emilie Bergbomin kanssa Suomalaisen Teatterin. Kieliriita ei tuolloin vielä ollut eskaloitunut täyteen mittaansa, pidettiinhän teatterin perustava kokous Nya Teaternin lämpiössä⁹⁷, mikä heijastanee paitsi Helsingin ruotsinkielisen sivistyneistön osuutta Suomalaisen Teatterin synnyssä, myös sitä, että Nya Teaternin ei tuolloin ajateltu olevan yksinomaan ruotsinkielisen teatteritoiminnan tyyssija. Suomalainen Teatteri aloitti toimintansa alivuokralaisena Helsingin Venäläisen Teatterin tiloissa, Arkadiaksi kutsutussa rakennuksessa. Pian ensimmäisten näytösten jälkeen se lähti kuitenkin kiertueelle, koska Helsingissä ei ollut riittävästi suomenkielistä yleisöä koko näytäntökauden ajaksi.⁹⁸

⁹⁵ Emt., 27-28.

⁹⁶ Seppälä 2010, 29.

⁹⁷ Leino 1902, 8.

⁹⁸ Byckling 2009, 62.

Bergbomin onnistuneen avauksen jälkeen Helsingissä toimi 1870-luvulla kolme pysyvää teatteria. Omassa talossaan, nykyisen Svenska Teaternin paikalla toimi vuonna 1860 perustettu Nya Teatern, jossa esiintyivät Ruotsista vierailevat ammattinäyttelijät. Helsingin Venäläisen teatterin perusti vuonna 1868 kenraalikuvernööri Adlerberg, joka oli innokas teatterin harrastaja. Hänen tavoitteenaan oli ”suoda miellyttävää ja hyödyllistä ajanvietettä (venäläisten) virkamiesten yhteisölle”. Hän myös korosti teatterin tarpeellisuutta venäjän kielen nostamisessa kulttuurikielten joukkoon ruotsin kielen hallitsemassa Helsingissä.⁹⁹ Kolmantena tähän joukkoon liittyi sitten Bergbomin aloitteesta, jo vuosia jatkuneen suunnittelun jälkeen Suomalainen Teatteri.

Venäläisen teatterin perustamisen aikoihin suomenkielisessä lehtikirjoittelussa ironisoitiin kahden ”kansallisteatterin” perustamista Helsinkiin: Kirjallisen Kuukausilehden pakinoitsija kirjoitti 1868: ”Me olemme epäilemättä luodut draamallisimmaksi kansaksi maailmassa... Meillä tulee tästä lähin olemaan kaksi ”kansallis-teatteria”, toinen ruotsalainen Uudessa Teatterissa, toinen Venäläinen Arkadiassa”.¹⁰⁰

Suomalaisen teatterin perustamisen jälkeen venäläinen ja suomalainen teatteri alkoivat tehdä yhteistyötä, olihan Bergbomin uusi teatteri aloittanut toimintansa Arkadian teatteritalossa venäläisen valtionteatterin alivuokralaisena. Sekä Bergbom että Adlerberg pitivät kuitenkin Arkadiaa kunnoltaan ja varustetasoltaan puutteellisena, varsinkin komeaan Nya Teaterniin verrattuna.¹⁰¹ Venäläinen teatteri sai Aleksanteri II:lta määrärahan omalle uudelle teatteritalolle, joka valmistui vuonna 1879 Bulevardille moninaisten sijaintiin, rakennuslupiin ja lisämäärärahoihin liittyneiden vaiheiden jälkeen. Suomalainen teatteri jäi päävuokralaiseksi Arkadiaan, kunnes Kansallisteatterin nykyinen rakennus valmistui vuonna 1902.¹⁰²

Suomalaisen ja venäläisen teatterin välillä vallitsi, ehkä tilojen vuorottaisen käytön muodostamasta pakosta, rauhanomainen rinnakkaiselo, kun taas suhteessa ruotsinkielisiin oli jännitteitä. Suhteessa ruotsinkielisiin koettiin kilpailua kansallisen näyttämön johtoasemasta.¹⁰³ Taustalla vaikutti myös venäläisen hallinnon pyrkimys kannustaa suomenkielistä kulttuuria vastapainoksi ruotsinkielisyyttä ja ruotsalaisuutta vastaan. Bycklingin mukaan Suomalainen teatteri sai Arkadiassa toimiessaan paljon apua venäläiseltä teatterilta Aleksanterin teatterin vielä valmistuttuakin, mutta sen sijaan Nya Teatern ei lainannut lavasteitaan tai partituurejaan. Bergbom mm. valitti julkisuudessa Nya Teaternin vaatineen täysin kohtuuttoman korvauksen *Lean* esittämisestä sen tiloissa, kun taas venäläinen

⁹⁹ Emt., 38.

¹⁰⁰ Byckling 2009, 29 sekä alaviite 14.

¹⁰¹ Emt., 64.

¹⁰² Emt., 88-101.

¹⁰³ Emt., 83.

teatteri peri tilojensa käytöstä varsin kohtuullista vuokraa.¹⁰⁴ Suomalainen ja ruotsalainen teatteri kokivat toisensa kilpailijoina, mikä korostui muussakin kulttuurielämässä vaikuttaneen kieliriidan takia.

Suomalaisen Teatterin perustamiskirjassa sen tavoitteeksi oli määritelty suomenkielisen teatterilaitoksen ja näytelmäkirjallisuuden kehittäminen. ”Suomalaisuus” voidaan kuitenkin määritellä sekä maantieteellisesti että kielellisesti, ja voidaan ajatella, että Suomalaisen Teatterin alkuvaiheissa kielellinen määritelmä ei ollut ainoa mahdollinen.¹⁰⁵ Muutamia vuosia Suomalaisen Teatterin perustamisen jälkeen keskusteltiin mahdollisuudesta yhdistää suomen- ja ruotsinkieliset teatterit, mutta tämä projekti ei edennyt.¹⁰⁶ Kieliriidan eskaloituttua – ja sitä todennäköisesti edistettyään – Kaarlo Bergbom väitti poleemisessa kirjoitussarjassaan ”Muutamia sanoja nykyisistä teatterioloistamme”, että Nya Teatern ei palvele kansallista etua, vaan on tarkoitettu Helsingin ruotsinkieliselle sivistyneistölle, eikä ole kansallinen, saati taiteellinen laitos ollenkaan”.¹⁰⁷ Vielä kolmekymmentä vuotta myöhemmin Eino Leino toisti noita kaksikielisyysajatuksen epäonnistumisen kaikuja vuonna 1902 julkaistussa Kansallisteatterin uutta rakennusta juhlistavassa kirjoituksessaan seuraavasti: ”Näyttää hetkisen olleen aie ruveta nykyisen Ruotsalaisen teatterin näyttämöllä myöskin suomenkielisiä näytelmiä esittämään. Olivathan molemmat kielet ennenkin viihtyneet yhdessä... Onneksi ei siitä kuitenkaan tullut mitään”.¹⁰⁸ Kaksikielisyyden toteutumatta jääminen oli Leinon mukaan onni siksi, että ”kulkien omaa tietän” Kansallisteatterista on tullut ”kansamme lempilapsi”.¹⁰⁹

Suomalaiseen Teatteriin kuului alun perin myös oopperaosasto, joka erotettiin siitä teatterin alkuvaiheessa vuonna 1879. Tällöin kävi ilmeiseksi, että teatterille oli etsittävä uutta, alempia yhteiskuntaluokkia edustavaa yleisöä, mikä vaatisi ohjelmiston muokkaamista. Teatterissa kävijöiden pääryhmä muodostui uudesta, vähitellen kasvavasta suomea puhuvasta yläluokasta. Menestyäkseen teatteri tarvitsi populääriä tukea maassa, jossa koulutettu suomea puhuva kansanosa oli pieni. Kansallisteatteri oli kuitenkin alkuvaiheistaan lähtien suosittu koko maassa, mikä ilmeni myös siten, että sille kerättiin varoja monissa maaseutukaupungeissa. Vuosisadan vaihteessa, sortokauden aikana teatterin kansansuosiota tuki lisäksi venäläistämiseen pyrkivä poliittinen paine, joka edisti kansan yhtenäisyyttä ja kansallistunteen vahvistumista.¹¹⁰ Voidaan siis ajatella, että kansakunnan jakautuminen kahteen eri kieliryhmään edisti Suomalaisen Teatterin suosiota.

¹⁰⁴ Emt., 83-85.

¹⁰⁵ Koski 2008, 100.

¹⁰⁶ Emt., 101.

¹⁰⁷ Seppälä 2010, 30-32.

¹⁰⁸ Leino 1902, 7-8.

¹⁰⁹ Emt., 8.

¹¹⁰ Seppälä 2010, 32-33.

Suomalaisella Teatterilla oli alkuvaiheessa rahavaikeuksia. Valtionapua se alkoi saada kaksi vuotta perustamisensa jälkeen vuonna 1874, tosin aluksi puolet vähemmän kuin Nya Teatern.¹¹¹ Teatterin velkaantunut osakesäätiö korvattiin 1877 perustetulla osakeyhtiöllä. Teatterin kehittyessä sen valtiontuki lisääntyi sitä mukaa kuin sen asema Suomen kansallisuusliikkeen osana vahvistui. Suomalainen Teatteri nousi 1880-luvulla Nya Teaternin ohi koko maan merkittävimmäksi teatteriksi mm. taiteellisen tason nousun ja korotetun valtionavun myötä.¹¹² Kun Suomalainen Teatteri näytäntökaudella 1902-1903 muutti nykyiseen rakennukseensa, sen nimi vakiintui muotoon Suomen Kansallisteatteri. Nimestä ei tehty mitään erityistä päätöstä. Teatterin nimitys kansallisteatterina katsottiin oikeutetuksi ainoastaan sen pysyvyyden ja sen saaman arvokkaan rakennuksen ansiosta.¹¹³ Eino Leino juhlisti Kansallisteatterin uuden rakennuksen valmistumista vuonna 1902 juhlakirjoituksella, joka alkaa toteamuksella, että ”Uuden Suomalaisen teatteritalon valmistuminen on ... tärkeä merkkitapaus ei ainoastaan meidän näyttämötaiteellemme, vaan myöskin koko nuoren kansallisen viljelyksemme historiassa... Suomalaisen teatterin merkitys meidän maallemme vasta nyt on tullut ulkonaisestikin kaikkien nähtävästi merkityksi”.¹¹⁴

Pian sen jälkeen, kun uusi rakennus oli valmistunut, varsinainen teatteritoiminta erotettiin rakennuksen omistamisesta perustamalla erityinen yhtiö tätä varten. Jotta yhtiön osakkeiden omistus voitiin keskittää, tätä varten perustettiin myöhemmin erityinen säätiö, jonka tarkoituksena on vuoden 1930 perustamiskirjan mukaan ”ikuisiksi ajoiksi turvata Helsingin teatteritalon säilyminen suomenkielisen puhetaiteen kehtona”.¹¹⁵ Tämän tavoitteen toteuttamiseksi säätiö pyrkii pitämään omistuksessaan niin monta omistajayhtiön osaketta kuin mahdollista. Säätiön hallituksen jäsenet nimitetään elinajaksi ja säätiö nimittää uudet jäsenensä. Tämän seurauksena teatterin omistus muuttui yhä sisäänpäin lämpiävämmäksi, kun valtaosa omistajayhtiön osakkeista siirtyi vähitellen säätiön omistukseen, käytännössä siis teatterin itsensä omistukseen. Suomen Kansallisteatteri ei siis tosiasiaassa ole valtion omistama eikä valtion johtama, koska säätiön alkuperäiset jäsenet tai heidän nimittämänsä seuraajat pitävät hallussaan keskeistä roolia päätöksenteossa.¹¹⁶

5.3 Svenska Teatern – toinen kansallinen päänäyttämö?

Svenska Teaternin tarina alkaa oikeastaan jo vuodesta 1860, jolloin sen nykyiselle paikalle valmistui sekä Helsingin suomenkielistä että ruotsinkielistä yleisöä palvelemaan tarkoitettu teatteritalo.

¹¹¹ Emt., 30-32.

¹¹² Emt., 35.

¹¹³ Koski 2008, 101.

¹¹⁴ Leino 1902, 1.

¹¹⁵ Korsberg 2004, 30.

¹¹⁶ Koski 2008, 102.

Ensimmäinen talo paloi, mutta se jälleenrakennettiin vuonna 1966, jonka jälkeen teatterin virallinen nimitys oli Nya Teatern. Koska siellä esiintyi Ruotsista tulleita teatteriseurueita, sitä kuitenkin kutsuttiin yleisesti ruotsalaiseksi teatteriksi.¹¹⁷ Suomalaisella taholla ei unohdettu, että uusi teatteri oli alun perin rakennettu kaupungin suomen- ja ruotsinkieliseksi kansallinäyttämöksi, ja vielä 1870-luvulla toivottiin, että suomalainen teatteri ennemmin tai myöhemmin saisi jalansijaa Nya Teaternissa. Näin ei kuitenkaan käynyt.¹¹⁸

Aluksi nimellä Nya Teatern toiminut teatteri muutti nimensä Svenska Teaterniksi vuonna 1887.¹¹⁹ Kieliriita vaikutti monin tavoin ruotsalaisen teatterin alkuvaiheen kehitykseen. Kielitaistelu ensinnäkin vahvisti teatterin identiteettiä skandinaavisen kulttuurin esivartiona; Svenska Teatern nähtiin kulttuurisesti tärkeänä linkkinä suuriruhtinaskunnasta Ruotsiin ja muuhun Skandinaviaan. Svekomaanit katsoivat sen tehtävänä olevan osaltaan suojella Suomea ”vieraalta” eli venäläiseltä vaikutukselta. Skandinavismien konkreettinen ilmaus oli esim. Nya Teaternin 1882 näyttävä liittyminen Tukholman kuninkaallisen oopperan 100-vuotisjuhliin. Aikaisemmin tukholmalaisia oli pidetty lähinnä esikuvana, nyt Helsingin ruotsalainen teatteri julisti, että sen juuret olivat Ruotsin kansallisteatterissa. 1900-luvun alun venäläistämispolitiikka lisäsi tarvetta korostaa Suomen teatteri- ja kulttuurielämän yhteyttä Ruotsiin. Pyrittiin luomaan kuva Helsingin ruotsalaisen teatterin yhteydestä 1700-luvun loppuun ja Kustaa III:n henkilöön sekä siitä, että kulttuurinen yhteys jatkui yhä. Taustalla oli pelko siteiden katkeamisesta ”emämaahan” ja Svenska Teaternin henkilökunnan ja näyttämöpuheen ”kansallistamisen” tuhoisista seurauksista suomenruotsalaiselle kulttuurielämälle ja -identiteetille.¹²⁰

Svenska Teatern julisti itsensä kansallinäyttämöksi jo vuonna 1915, joten aivan tuoreesta käänteestä sen liittymisestä kansallinäyttämöiden joukkoon ei voida puhua. Kansallinäyttämön asemaa ei tosin tuolloin ollut antamassa mikään valtiollinen instanssi, koska Suomi ei vielä ollut itsenäinen valtio, eikä tätä asemaa ole tähänkään päivään mennessä kirjattu lakiin. Svenska Teaternin roolista kulttuurilaitoksena puhuttiin aluksi ennemminkin ”kotimaisena teatterina” kuin kansallinäyttämönä tai -teatterina, mutta teatterisäätiön hallitus päätti kokouksessaan joulukuussa 1915, että Svenska Teaternista tehdään suomenruotsalainen kansallinäyttämö. Päätöksen taustalla vaikutti epäilemättä edellä kuvattu kilpailuasetelma Suomalaisen Teatterin kanssa, ja erityisesti Suomalaisen Teatterin nimenmuutos Suomen Kansallisteatteriksi sekä sen muutto Arkadiasta Rautatientorin uuteen teatteritaloon vuonna 1902.

¹¹⁷ Byckling 2009, 29.

¹¹⁸ Emt., 83.

¹¹⁹ Seppälä 2010, 36.

¹²⁰ Seppälä 2010, 36-37.

Suomalaisen teatterin muutto Arkadianteatterista vaikutti myös toisella tavalla epäsuorasti Svenska Teaternin kielelliseen kehitykseen. Vielä noin kymmenen vuotta ennen Svenska Teaternin julistautumista kansallinäyttämöksi ei näyttämöllä kuultu suomenruotsia. Ainoastaan 1898 perustettu Folkteatern, jonka näyttelijät olivat suomalaisia, käytti näyttämökielenään suomenruotsia. Folkteatern esitti myös enemmän kotimaisia ja pohjoismaisia näytelmiä kuin Svenska Teatern. Folkteaternin olivat perustaneet ruotsinkieliset Työväen- ja taiteilijayhdistykset, joiden pyrkimys oli etsiä ja kasvattaa uutta teatteriyleisöä. Näytännöt oli suunnattu keskiluokalle ja työläisille, lippujen hinnat olivat matalat ja näyttelijät puhuivat suomenruotsia.¹²¹

Kun Suomalainen Teatteri siirtyi omaan teatteritaloonsa, sai Folkteatern vapautuneesta Arkadiasta itselleen vakituisen tilan. Kun paloviranomaiset päättivät 1906 että Arkadianteatteri oli purettava, oli Folkteaternin selviytyäkseen löydettävä uudet tilat, jolloin yhdistyminen Svenska Teaternin kanssa tuli ajankohtaiseksi. Vuodesta 1907 Svenska Teatern ja Folkteatern toimivat saman katon alla. Folkteaternilla oli kansanomaisempi status, huonommat tilat ja esitysajat. Folkteaternin esitykset kuitenkin houkuttelivat enemmän yleisöä. Vuosina 1913-1914 Folkteatern toimikin osana Svenska Teaternia sen ”kotimaisena osastona”, kun teatterin alkuperäistä, pääosin ruotsinruotsalaista ensembleä kutsuttiin nimellä ”högsvenska avdelning” (kirjakielinen osasto). Kun teatterisäätiö päätti syyskokouksessaan 1915 yhdistää nämä kaksi osastoa yhdeksi kansallinäyttämöksi, alkoi teatterin historiassa uusi aikakausi Suomen ruotsinkielisenä päänäyttämönä, joskin ilman virallisesti tunnustettua statusta.¹²²

Svenska Teaternin ensimmäisten vuosien ohjelmistovalintoja leimasi ajatus, että kansallisteatterin tulee vakiinnuttaa ja levittää tietoa kansallisesta historiasta, mistä syystä oli tärkeää esittää kotimaisten näytelmäkirjoilijoiden tekstejä maan omalla kielellä. Svenska Teaternin repertoaari koostui kotimaisista, niin suomen- kuin ruotsinkielisten kirjailijoiden teoksista, aiemmin esitettyjen teosten uusintoista ja kantaesityksistä. Esimerkiksi Aleksis Kiven Nummisuutarit oli lähestulkoon pysyvä osa repertoaaria. Myös kansainvälisiä klassikoita esitettiin käännösinä, pääasiassa siksi, että haluttiin todistaa vääräksi väite, jonka mukaan länsimaisen teatterin suuria klassikoita ei voitu esittää suomenruotsiksi.

Nicken Rönngrenin vuosina 1919-1954 johtama teatteri tuli voimakkaasti esiin kotimaisena taidelaitoksena. Sen henkilökunta oli suomalaista ja ohjelmistoon otettiin paljon suomenkielestä käännettyjä näytelmiä. 1920-luvun kuluessa tosin kotimaisuudesta alettiin lipsua, kun teatterin suurrahoittaja Amos Anderson kutsui Ruotsista vierailijoita ”piristämään” esityksiä.¹²³ Jo 1900-luvun

¹²¹ Emt., 40.

¹²² Åkerfelt 2017, 29-30.

¹²³ Seppälä 2010, 160.

alusta Svenska Teatern on tehnyt läheistä yhteistyötä muiden pohjoismaiden ja niiden kansallisinäyttämöiden kanssa mm. kiertueiden muodossa. Tämä leimaa toimintaa edelleen.¹²⁴

Svenska Teatern on järjestelmällisesti 1910-luvulta asti ilmaissut olevansa Kansallisteatterin rinnalla maan toinen kansallista tehtävää noudattava päänäyttämö. Se on jo vuosikymmeniä ollut yksi maan suurimmista teattereista ja johtava ruotsinkielinen näyttämö, mutta lakiin kirjattua vahvistusta kansallisen päänäyttämön asemalle se ei ole saanut. Vuonna 1923 se anoi yhdessä Kansallisteatterin kanssa valtiollista erikoisasema kansallisena taidelaitoksena, joka saisi oman, entistä suuremman toiminta-avustuksen riippumatta toisten teattereiden määrärahoista. Svenska Teaternin erityinen merkitys periaatteessa tunnustettiin, mutta se ei näkynyt teatterin rahoituksessa. 1960-luvulla teatteri- ja oopperatoimikunnan työskentelyn yhteydessä se pyrki jälleen vahvistamaan asemansa Kansallisteatterin ja Kansallisoopperan rinnalla valtion erikoissuojelussa olevana teatterina. Tuolloinkin vanhoilliseksi katsottu Svenska Teatern jäi muihin ruotsinkielisiin ja alueteattereihin rinnastettavaksi laitokseksi.¹²⁵

Virallinen tunnustus kansallisen päänäyttämön asemasta sisältyi ensimmäisen kerran Juha Sipilän hallituksen asettaman ns. VOS-työryhmän mietintöön, jossa todetaan, että ”(Svenska)...teatteria voidaan pitää ruotsinkielisessä teatteritaiteessa vastaavana kansallisena päänäyttämönä kuin Suomen Kansallisteatteria suomenkielisessä teatteritaiteessa ja se on siten merkitykseltään valtakunnallinen”.¹²⁶ Lisäksi työryhmä ehdotti, että Svenska Teaternille, yhdessä Tampereen Työväen Teatterin kanssa, nykyisin voimassa olevista muita taidelaitoksia korkeammista valtionosuusprosentteista luovuttaisiin, ja rahoitus Svenska Teaternin toimintaan ”myönnettäisiin vastaavalla tavalla kuin muille niin sanotuille kansallisille kulttuurilaitoksille”.¹²⁷ Svenska Teaternin asema kansallisena päänäyttämönä ja kansallisena kulttuurilaitoksena näytti siis turvatulta, ja vihdoin myös virallisesti vahvistetulta. VOS-työryhmän esitys ei kuitenkaan edennyt toimeenpanoon, vaan Sanna Marinin hallitus lähetti esittävän taiteen valtionosuusuudistuksen uuteen valmisteluun, jonka tuloksena annettiin uusi lakiesitys helmikuussa 2020. Tässä ehdotuksessa Svenska Teatern, samoin kuin Tampereen Työväen Teatteri ”säilyttäisivät nykyisen asemansa ja niiden valtionosuusprosentti pysyisi samana eli 60 prosentissa”.¹²⁸ Rahoitus siis säilyisi samana, mutta varsinaiseen lakiehdotukseen Svenska Teaternin asema kansallisena päänäyttämönä jäisi kirjaamatta. Tätä tutkielmaa kirjoitettaessa (huhtikuussa 2020) lopullinen laki on vielä vahvistamatta.

¹²⁴ Åkerfelt 2017, 26-30.

¹²⁵ Seppälä 2010, 320.

¹²⁶ OPKM 2018, 32-33.

¹²⁷ Emt., 32-33.

¹²⁸ OPKM 2020, 2.

Nyt voimassa olevassa strategiassaan Svenska Teatern korostaa edelleenkin asemaansa Suomen ruotsinkielisenä kansallinäyttämönä. Se katsoo tehtäväkseen harjoittaa ja kehittää ruotsinkielistä näyttämötaidetta osana suomalaista ja pohjoismaista kulttuuria luomalla ja vaalimalla suomenruotsalaista näyttämötaidetta ja identiteettiä sekä tekemällä yhteistyötä eri toimijoiden kanssa Suomessa ja Pohjoismaissa. Strategia alleviivaa pyrkimystä parhaaseen mahdolliseen ammattitaitoon ja teatterin työtavan perustumista uudenlaiseen ajatteluun, kokemukseen ja osaamiseen. Teatterin saavutettavuus ja kattava ohjelmisto ovat keskeisiä toimintaperiaatteita.

Svenska Teaternin toimintapolitiikassa ruotsin kielen merkitys on keskeinen tekijä. Teatterin strategiassa todetaan sen olevan riippuvainen yhteisestä kielestä ja kulttuurista. Svenska Teaternin näyttämökieli on ruotsi ja teatterilla on tärkeä rooli ruotsin kielen kannattelussa Suomessa, sekä siinä, että ruotsinkieliset suomalaiset voisivat tuntea ylpeyttä omasta kielestään. Pysyvä toiminta tapahtuu Helsingissä, mutta teatteri toimii esittävän taiteen kentällä myös muualla Suomessa ja on aktiivinen kansainvälisesti.¹²⁹

5.4 Tampereen Työväen Teatteri – historiallinen jäännös vai välttämätön osa kansallisten näyttämöiden järjestelmää?

Tampereen Työväen Teatterin (TTT) juuret ulottuvat 1800-luvun loppupuolen kansanliikkeisiin ja kansalaisjärjestöihin. Teatteriharrastus levisi tuolloin laajasti työväenyhdistyksissä, joista monet myös ryhtyivät rakentamaan omia juhlatiloja näyttämöineen. TTT aloitti toimintansa Tampereen Työväenyhdistyksen huvitoimikunnan näytelmäiltamina vuonna 1895. Ammattiteatteriksi se alkoi kehittyä 1900-luvun alkuvuosina, jolloin sen johtajaksi valittiin ohjaaja ja näyttelijä Tilda Vuori. Vuori aloitti järjestelmällisen harrastajanäyttelijöiden koulutuksen, mikä Tiusasen mukaan loi pohjan TTT:n menestykselle ammattiteatterina.¹³⁰

Minna Helminen kuvaa pro gradu-tutkielmassaan *”Se mikä kelpaa porvarille, saa kelvata tämän maan työmiehellekin!”*, miten työväestön teatteriharrastus ja työväenkulttuuri yleensäkin olivat vuosisadan alkupuolen Suomessa vastakulttuurin asemassa.¹³¹ Työväenliike korosti oikeutta ja tarvetta omiin teattereihinsa. Seppälän mukaan 1920-luvulta aina 1940-luvulle asti voitiin puhua ”kaksiteatterijärjestelmästä”, koska pienilläkin paikkakunnilla saattoi olla kaksi tai jopa kolme

¹²⁹ Svenska Teatern 2019.

¹³⁰ Tiusanen 1969, 158.

¹³¹ Helminen 2002, 93.

suomenkielistä teatteria, kun työväenyhdistykset ylläpitivät omia teattereitaan.¹³² Sisällissodan aikana työväenteattereiden toiminta keskeytyi, mutta alkoi uudelleen jo 1919, kun työväenyhdistykset saivat omaisuutensa takaisin. Valtiovalta omaksui ensimmäisinä sisällissodan jälkeisinä vuosina liennytys- ja rauhoituspolitiikan, jonka mukaan työväenliikkeen teatteri- ja muuta kulttuuritoimintaa kannatti tukea, koska se suuntasi ajatukset pois sodasta ja edisti kansakunnan yhdistymistä.¹³³

Työväenteatterit saivat julkista tukea, mutta tämä johti varovaiseen ohjelmapolitiikkaan, sillä vakinaisen kulttuurilaitoksen aseman tavoittelemisen edellytti ”kuohuttavan” ja ”agitoivan” ohjelmiston välttämistä. Helmisen mukaan vahvimmillaan kansallisen eheyden korostaminen oli 1920-1930, jolloin kansallista yhtenäisyyttä kyseenalaistavat ryhmittymät pyrittiin sulkemaan pois julkisuudesta.¹³⁴ Valtion kontrollin tiukentuessa mm. vuonna 1923 julkista tukea nauttineiden työväenteattereiden ohjelmistot tarkastettiin sen selvittämiseksi, ”missä määrin jotkut teatterit ehkä olivat antautuneet yhteiskunnan vastaisen kiihotuksen välikappaleiksi”.¹³⁵ Seurauksena oli, että ohjelmistoiltaan ja esiintymistyyteiltään työväenteatterit eivät yleensä juurikaan eronneet muista ammattiteattereista. Valtion yhdistyslaitokseen ja julkisuuteen kohdistunut kontrolli asetti rajat myös työväenteatteritoiminnalle, eikä kaikkia aiheita uskallettu käsitellä teatterin lavalla.¹³⁶

Lapuan liikkeen vuodet 1930-luvun alussa merkitsivät työväenteattereiden aseman heikentymistä, eikä niiden erikoisasemaa haluttu enää tunnustaa. Valtion draamallinen asiantuntijalautakunta pyrki ”kaksiteatterijärjestelmästä” luopumiseen ja kaupunkien teattereita painostettiin yhdistymään, mikä käytännössä usein merkitsi työväenteatterin lopettamista sen sulautuessa saman kaupungin porvarilliseen teatteriin. Yhdistyneet teatterit palkittiin valtionavun korotuksilla. Vain Tampere kaksine teattereineen jätettiin rauhaan; Tampereen Työväen Teatterin kohdalla avustuksia jakavien tahojen suhtautuminen työväenkulttuuriin poikkesi yleisestä linjasta.¹³⁷

Tampereen Työväen Teatterin katsottiin edustavan oikeanlaista, lähellä valtaviiran porvarillisen kulttuurin hyväksymää työväenkulttuuria eikä siihen kohdistunut sulkemisuuhkaa valtion tai kaupungin taholta. Osasyynä tähän oli Helmisen mukaan se, että maan suurimpana työväenteatterina TTT:llä oli jonkinlainen erityisasema Suomen teatterikentällä. Sen menestyksen syynä oli kuitenkin myös samastuminen kahteen toisistaan poikkeavaan ryhmään: yhtäältä muihin työväenteattereihin ja toisaalta kaupunkien suuriin porvarillisiin teattereihin.¹³⁸ Se oli pohjimmiltaan työväenkulttuurilaitos,

¹³² Seppälä 2010, 155.

¹³³ Emt., 156.

¹³⁴ Helminen 2002, 94.

¹³⁵ Seppälä 2010, 156-157.

¹³⁶ Helminen 2002, 96.

¹³⁷ Seppälä 2010, 162; Helminen 2002, 95.

¹³⁸ Helminen 2002, 95.

mutta työväenliikkeen johdon toivomien kantaaottavien näytelmien esittäminen ei 1920- ja 1930-lukujen Suomessa ollut mahdollista – eikä se myöskään ollut sitä mitä pääosa yleisöstä halusi teatterissa nähdä. TTT:n menestyksen taustalla lieene paitsi ammatillinen korkeatasoisuus myös se, että pitääkseen sekä yleisön kiinnostusta yllä, että valtaapitävät kulttuuripoliitikot tyytyväisinä, se tuotti sopivassa määrin sekä viihdettä että porvarillisen kulttuurihegemonian suosimia korkeakulttuurillisena taiteena pidettäviä esityksiä.¹³⁹

Sodanjälkeisessä Suomessa Tampereen Työväen Teatterin nauttima virallisen kulttuuripoliitiikan suosio on vaihdellut. Yleisesti ottaen sodanjälkeisen Suomen teatterihistoriaa leimaavat edelleen voimistuva ammatillistuminen sekä teatterikentän monipuolinen organisoituminen ja uudenlaisten pienteattereiden ja ryhmien syntyminen. Porvarienemmistöisten kaupunkien valtuustojen toimesta vietiin eteenpäin 1930-luvulla alkanutta porvarillisten ja työväenteatterien yhdistämistä ja alettiin toimia Kaupunginteatteri-nimikkeiden alla. Samalla kaupungeissa toimivien työväentalojen toiminnan hiipumisesta alkoi olla merkkejä jo 1950-luvun päättyessä. Tampereella työväenyhdistystä vaivasivat poliittiset kiistat, ja teatterielämää leimasi Tampereen Teatterin ja Tampereen Työväen Teatterin välinen taiteellinen ja taloudellinenkin kilpailutilanne, joka 1960-luvulla oli erityisen kärjistynyt. Esimerkiksi Panu Rajala (2004) otsikoi Tampereen Teatterin historiassa 1967-1968 näytäntökautta koskevan jakson ”Työväen Teatteri selätetty”, koska Tampereen Teatterin katsojaluvut (vihdoinkin) tuolloin huomattavasti ylittivät Tampereen Työväen Teatterin katsojaluvut. Tampereen Työväen Teatterilla oli tuolloin takanaan yksi historiansa heikoimmista kausista.¹⁴⁰

Poliittiset kiistat vaikuttivat osaltaan siihen, että vuonna 1964 Tampereen kaupunginhallitus alkoi suunnitella uuden Tampereen kaupungin teatterin perustamista. Uuden teatterin perustaminen olisi käytännössä merkinnyt loppua Tampereen Työväen Teatterin toiminnalle sen sulautuessa Tampereen Teatteriin.¹⁴¹ Työväenyhdistys otti kuitenkin tilanteen haltuunsa rohkealla suunnitelmalla rakentamalla työväentalon kellariin, vanhaan painisaliin, uuden, pienemmän näyttämön. Näin syntynyt Kellariteatteri tarjosi ohjelmistollisesti uudenlaisia mahdollisuuksia, esimerkiksi kokeellisempia näytelmiä voitiin nyt esittää pienemmälle yleisölle. Hanke toteutettiin työväenyhdistyksen ja kaupungin rahoituksella ilman valtion tukea. Valmistuttuaan Kellariteatteri sai innostuneen vastaanoton.¹⁴²

1960-luvun lopulla TTT:n asema vahvistui paitsi taitavan ohjelmistosuunnittelun ansiosta, myös yleisen ilmapiiriin muuttuessa työväenliikettä ihannoivaksi ja uusvasemmistolaisen ajattelun vallatessa

¹³⁹ Emt., 95–96.

¹⁴⁰ Rajala 2004, 516.

¹⁴¹ Rantanen 2018, Seppälä 2010, 319.

¹⁴² Rantanen 2018.

alaa.¹⁴³ Seppälä kertoo, että Valtion Teatterikomitea on vuoden 1972 mietinnössään päättänyt ehdottamaan Tampereen Työväenteatterin muuttamista Suomen Kansallisteatterin ja Kansallisoopperan kanssa tasaveroiseksi valtionteatteriksi. Tätä perusteltiin komitean mietinnössä sillä, että Tampereen Työväen Teatterilla on maan ainoana ammatillisena työväenteatterina ollut ratkaiseva merkitys suomalaisen teatteriharrastuksen ja teatteritoiminnan kehityksessä.¹⁴⁴

Hanke uuden teatterirakennuksen rakentamiseksi käynnistyi vuotta myöhemmin. Teatterirakennusta edisti nimekkäistä poliittisista vaikuttajista koostunut kansalaisvaltuuskunta, jonka puheenjohtajana toimi Kalevi Sorsa ja suojelijana toimi presidentti Urho Kekkonen. Uuden teatteritalon rakennushanke valmistui vuonna 1985. Uusi teatterirakennus nousi osaksi teatterikorttelia, jossa yhdistyivät Tampereen työväenteatterin lisäksi Tampereen Yliopiston Näyttelijätyön laitos, Teatterikorkeakoulun Valo- ja äänisuunnittelun laitos sekä TTT-klubi. Tampereen Työväen Teatterilla on nykyisin Tampereen Hämeenpuistossa neljä näyttämöä: Suuri näyttämö, Eino Salmelaisen näyttämö, Kellariteatteri ja ravintolanäyttämö TTT-Klubi. TTT työllistää noin 400 teatterintekijää ja tuottaa vuosittain noin 10 ensi-iltaa.

Tampereen Työväen Teatterilla on voimassa olevan Teatteri- ja orkesterilain näkökulmasta erityisasema: sillä on lakiin kirjattu kansallisen päänäyttämön asema ja laissa säädetty valtionosuus. Teatteri- ja orkesterilaki turvaa nykyisellään TTT:n käyttökustannuksiin 60 prosentin valtionosuuden, jonka saaminen ei vaadi erillistä hakemis- tai hyväksymismenettelyä.¹⁴⁵ Tampereen Työväen Teatterin asema kansallisnäyttämönä joutui kuitenkin uudelleen vaakalaudalle, kun Sipilän hallitus opetus- ja kulttuuriministeri Grahn-Laasosen johdolla asetti elokuussa 2016 ”VOS-työryhmänä” tunnetun asiantuntijatyöryhmän pohtimaan kulttuurilaitosten rahoituksen uudistamista. Tehtävänä oli myös valmistella lakiehdotus, joka korvaisi voimassa olevan Teatteri- ja orkesterilain. Asiantuntijaryhmä työskenteli vuoden 2017 loppuun mm. Sitran avustuksella ja sidosryhmien kuulemiseen tukeutuen. Tammikuussa 2018 annettu ehdotus sisältää merkittäviä muutoksia teattereiden valtionosuuden laskentaperusteisiin ja valtionosuuskelpoisuuden kriteereihin. TTT:n osalta työryhmän ehdotus olisi tarkoittanut olennaista muutosta sekä sen rahoitukseen että asemaan lain tullessa voimaan vuoden 2022 alusta: sen muita teattereita korkeammasta valtionosuusprosentista olisi luovuttu ja sen asema kansallisena päänäyttämönä olisi poistettu.¹⁴⁶ Työryhmän mielestä ”Tampereen Työväenteatterin

¹⁴³ Seppälä 2010, 319.

¹⁴⁴ Emt., 319

¹⁴⁵ <https://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1992/19920730>.

¹⁴⁶ OPKM 2018, 33.

toiminta ei poikkea muiden suurimpien keskuskaupungeissa sijaitsevien toiminnasta siinä määrin, että valtion olisi perusteltua rahoittaa sitä erilaisin perustein”¹⁴⁷.

Työryhmän ehdotus ei kuitenkaan edennyt toimeenpanon valmisteluun silloisen hallituksen suunnitteleamalla tavalla. Vuoden 2019 vaalien jälkeen hallitusvastuuseen astunut Antti Rinteen hallitus pysäytti asian etenemisen ja kirjasi hallitusohjelmaansa Tampereen Työväen Teatterin aseman säilyttämisen kansallisena päänäyttämönä. Samaa linjaa jatkoi myös Sanna Marinin hallitus, joka kirjasi ohjelmaansa syksyllä 2019 esittävien taiteiden valtionosuusjärjestelmän uudistuksesta lausuman, jonka mukaan uudessa lakiesityksessä taataan Tampereen Työväen Teatterin asema kansallisena päänäyttämönä sekä sen jatkuvan toiminnan turvaava rahoitus. VOS-työryhmän ehdotuksen korvaavan uuden ehdotuksen mukaan ”Yksittäisistä toimijoista Tampereen Työväen Teatteri ja Svenska Teatern säilyttäisivät nykyisen asemansa ja niiden valtionosuusprosentti pysyisi samana eli 60 prosentissa”.¹⁴⁸

VOS-työryhmän ehdotusta TTT:n aseman muuttamisesta kritisoitiin voimakkaasti sekä ministeriön käynnistämällä lausuntokierroksella, että sosiaalisessa mediassa, jossa mm. kerättiin allekirjoituksia adressiin TTT rahoituksen ja aseman säilyttämiseksi. Adressin alullepanijat katsoivat VOS-työryhmän vaarantavan TTT:n tulevaisuuden ja vaikuttavan epäsuotuisasti myös Tampereen kaupungin epäviralliseen asemaan Suomen teatteripääkaupunkina. Ehdotuksen vastustajat osoittivat myös, että teatterin aseman muutos leikkaisi sen vuosibudjetista kaksi miljoonaa euroa, mikä olisi leikkauksena ainutkertainen rajoittumalla ainoastaan yhden teatterin valtionosuuteen. Vastustusta perusteltiin myös vaikutuksilla, joita VOS-työryhmän esityksellä olisi Tampereen ja koko Pirkanmaan maakunnan kulttuurimatkailuun, työllisyyteen ja koko maakunnan esittävän taiteen tarjontaan. Ehdotuksen vastustajat vetosivat myös siihen, että Tampereen Työväenteatterin erityisasema on perusteltu, koska se on ainoa pääkaupunkiseudun ulkopuolinen kansallisenä näyttämö.¹⁴⁹

6. ”Kansallisen” merkityksestä teatterilaitoksessa

6.1 Kansan teatteri vai kansallisteatteri?

Yleisessä kielenkäytössä kansallisteatterin käsite on suhteellisen vakiintunut ja yleisesti tunnettu. Yleensä se samaistuu tiettyyn rakennukseen, sijaintiin pääkaupungissa sekä tiettyntyyppiseen ohjelmistoon, joille on ominaista sovinnaisuus, porvarillisuus ja klassisuus. Kansallisteatterit mielletään usein myös keski-ikäisen tai vanhemman, keski- tai yläluokkaisien, koulutetun yleisön suosimiksi.

¹⁴⁷ Emt.

¹⁴⁸ OPKM 2020: 2.

¹⁴⁹ OPKM 2018, 8.

Kirjallisuudessa kansallisteatterin käsitettä käytetään jonkin verran eri tavoin: Holland ja Patterson puhuvat kansallisista teattereista viitaten laitoksiin, jotka esittivät pääasiassa kotimaista näytelmäkirjallisuutta kotimaisella kielellä – riippumatta siitä, ovatko ne 1700-luvulla syntyneitä hoviteattereita, vai varsinaisiksi kansallisteattereiksi perustettuja, kansallisuusaatteen innoittamia laitoksia.¹⁵⁰ Wilmer taas keskittyy analyyseissään nimenomaan kansallisuusaatteen myötä 1800-luvulla eri puolilla Eurooppaa syntyneisiin, kansallisen identiteetin rakentamiseen tarkoitettuihin teattereihin.¹⁵¹ Kruger puolestaan painottaa kansallisten näyttämöiden analyyseissään niiden nationalismia ja hegemonisia kulttuurivirtauksia pönkittävää luonnetta. Lisäksi ”kansallisella” saatetaan viitata myös joidenkin teattereiden valtiolliseen omistukseen tai julkiseen rahoitukseen niiden olemassaolon edellytyksenä.¹⁵²

Wilmer jakaa nykyiset eurooppalaiset kansallisteattereiksi nimitetyt laitokset kahteen yleiseen tyyppiin. Ne ovat yhtäältä kuninkaallisista tai hoviteattereista kehittyneitä, yleensä 1700-luvulta periytyviä laitoksia, joiden alkuperäinen konsepti usein seuraa Comédie-Françaisen mallia, tai toisaalta kansallista kulttuuria ja identiteettiä edistämään perustettuja teattereita. Edellä mainitut löytyvät Euroopan vanhoista monarkioista, kuten Ranskasta, Itävalasta ja Ruotsista, ja jälkimmäiset itsenäisyytensä vasta 1800-luvun lopussa tai 1900-luvun alussa savuttaneista maista, kuten Norjasta, Suomesta ja Irlannista. Poikkeuksia tästä jaottelusta ovat kumpaankaan tyyppiin kuulumattomat Hampurin ”kansan teatteri” ja Puolan kansallisteatteri, joka on maan historian myötä aloittanut kuninkaallisena hoviteatterina, mutta päätenyt kansallistunteeseen ja kansalliseen identiteettiin nojautuvaksi laitokseksi.¹⁵³

Wilmerin jaottelua kiinnostavampi on Krugerin vastakkainasettelu kansasta ”nousevan” populaariteatterin ja keskitetyn, kansalliseksi ”ylhäältäpäin” määritellyn teatterin välillä. Tämä vastakkainasettelu on vaikuttanut jo Ranskassa vuosisadan vaihteessa toimineen kansanteatteriliikkeen (popular theatre movement) keskusteluihin, ja sen ytimenä on ristiriita vallankumouksellisen kansan suvereenisuus -tradition ja kansallisen arvovallan ja maineen asettamien vaatimusten välillä. Jos teatterin halutaan samaan aikaan olevan sekä populaaria, kansan suvereenisuuteen nojaavaa, että kansallista arvokkuutta ja ihanteellista identiteettiä edistävää, ollaan ristiriitaisten vaatimusten edessä.¹⁵⁴

¹⁵⁰ Holland & Patterson 1995.

¹⁵¹ Wilmer 2008, 9.

¹⁵² Kruger 1992.

¹⁵³ Wilmer 2008, 9.

¹⁵⁴ Kruger 1992, 31-32.

Populaarin ”kansan” teatterin puolestapuhujat katsovat, että teatteri, jonka esitykset puhuttelevat työväenluokkaa saa oikeutuksensa siitä, että sen esitykset ovat suosittuja, että ne ovat laajojen, myös teatterissa yleensä käymättömien ihmisryhmien saavutettavissa, ja että ne edustavat sellaisten ihmisryhmien elämää ja kokemuksia, joita ei yleensä näyttämöillä nähdä. Keskitettyjen, laitosteatterimaisten kansallisteatterien puolestapuhujat taas katsovat, että teatteri voi olla aidosti kansallinen ja kansaa edustava vasta silloin, kun sen viehätys ei ole pelkästään populistinen tai proletaarinen.¹⁵⁵ Kumpakaan näkemystä ei Krugerin mukaan voi redusoida pelkästään luokkaristiriidan ilmentymäksi.

Näiden näkemysten erot tulevat konkreettisesti esille verrattaessa kansallisten näyttämöiden kehitystä ja niitä koskevia keskusteluja Ranskassa ja Englannissa. Kun Ranskassa kansallisia teatterihankkeita koskevat keskustelut nojasivat kansan suvereenisuuteen ja sen ”luonnolliseen” yhtenäisyyteen, brittiläinen keskustelu kansallisen näyttämön tarpeellisuudesta ja perusteista nojasi toisaalta kruunun auktoriteettiin ja toisaalta tarpeeseen ylläpitää kansakunnalle soveliaita standardeja ja antaa esimerkki, jota kaikki muut teatterihankkeet voisivat seurata.

Vallankumouksen jälkeisessä Ranskassa 1700-luvulla tasavaltalainen ajattelu ulottui myös teatterin kehittämiseen. Ajateltiin, että kansan tuli olla teatterissa edustettuna sekä näyttämöllä että yleisössä, teatterin piti siis puhua kansasta kansalle. Ranskassa teatterin kehittäjät saattoivat nojautua ajatukseen ainakin suhteellisen yhtenäisestä kansakunnasta, jonka perustana oli vallankumouksellisuuden ja tasavaltalaisuuden muodostama yhteinen todellisuus ja joka ilmeni spontaanina isänmaallisuutena ja lukuisina populaareina katufestivaaleina ja kansanliikkeinä. Erityisesti Romain Rollandiin personoitava kansanteatteriliike ja sen ylläpitämä keskustelu kansallisten näyttämöiden tehtävästä ja siitä miten teatterin tulisi representoida, osallistaa, viihdyttää tai sivistää kansaa, heijastaa kuitenkin Krugerin mukaan ”kansan teatterin” idean väistämättömiä sisäisiä ristiriitoja.¹⁵⁶ Näiden ristiriitojen avoimuus ja jatkuva käsittely julkisessa teatterikeskustelussa on tuottanut luovan jännitteen ranskalaisen kansallisen teatteri kehitykseen, toisin kuin brittiläisessä teatterikeskustelussa, jossa kansallisen näyttämön tarpeen perustelut rajoittuivat esimerkillisyyteen, kansallisen perinnön säilyttämiseen ja näyttävyyteen – kansan loistaessa poissaolollaan.¹⁵⁷

Samoin kuin brittiläinen yläluokka on pitänyt itseään sivistymättömän rahvaan holhoojana, kansallisen teatterin tapauksessa ”mielikuvituksen jalon taidon omaava” hyväntahtoinen vähemmistö ottaa

¹⁵⁵ Emt., 31-32.

¹⁵⁶ Kruger 1992, 76-82.

¹⁵⁷ Emt., 81.

tehtäväkseen hiljaisen enemmistön edustamisen.¹⁵⁸ Englannin kansallisen teatterin puolestapuhujat näkivät usein brittiläisen kansallisteatterin tehtävänä lähinnä Shakespearen perinteen ylläpitämisen, jolloin sen tuli olla esimerkillinen, valikoiva ja siis eksklusiivinen. Tästä syystä työväenluokka oli pikemminkin teatterilaitoksen kehittämisen este, jolle sitä sitten nähty jonkinlaisena kasvatuksen kohteena.¹⁵⁹ Teatterin kehittäminen nojautui valistusajatteluun, jolloin teatterin tuli ylläpitää tietynlaisia taiteellisia standardeja, ja kunnioittaa ja tehdä tunnetuksi Shakespearen perinnettä. Sikäli kuin ”kansaa” oli tämän keskustelun osana ollenkaan, se oli objekti eikä subjekti kuten ranskalaisessa keskustelussa. ”Suuren yleisön” muodostavaa yhtenäistä kansaa ei Britanniassa ole samassa mielessä kuin Ranskassa, vaan sekä luokka- että alueelliset erot ovat voimakkaampia identiteetin perusteita kuin ”brittiläisyys”. Kansaa yhdistäviä tekijöitä ovat monarkia ja englannin kieli enemmän kuin kokemus kansakunnasta. Tämä on osa taustasta sille, että kansallista näyttämöä koskevaa keskustelua käytiin Britanniassa toista sataa vuotta ennen kuin National Theatre perustettiin vuonna 1963. Perustelut kansallisteatterin perustamiselle vaihtelivat massojen sivistämisestä ja hallitsemisesta kasvavan brittiläisen kansanyhteisön maineen lisäämiseen.¹⁶⁰

Krugerin tulkintaan on kuitenkin todettava, että 2000-luvun brittiläisen The National Theatren ohjelmisto ja sitä koskeva keskustelu ovat kehittyneet eri suuntaan kuin Krugerin analyysin antaisi oelttaa. Kuten edellä luvussa 4.22 esitettiin, The National Theatren ohjelmistossa ”kansan teatterin” idea on ollut korostetusti esillä, ja teatterin julkilausuttuna pyrkimyksenäkin on ollut koko kansan elämän autenttinen heijastaminen, nimenomaan ottaen huomioon ”kansan” monikulttuurisuuden. Teatteria vuosina 2003-2017 johtanut Hytner korostaakin kansallisen näyttämön väistämättä joutuvan tasapainoilemaan ristiriitaisten tavoitteiden välillä.

Krugerin keskeinen teesi on, että kansallisia näyttämöitä koskevassa keskustelussa on ollut perustavaa laatua olevia ristiriitoja niissä maissa, joissa tätä debattia on käyty, monissa jo 1700-luvulta lähtien. Ranskassa kansallista teatteria, tai ”kansan teatteria” koskevan diskurssin perusjännite oli toisaalta vallitsevan kansansuvereniteetin ja tasa-arvoisuuden ideologian, ja toisaalta hyvin keskitetysti johdetun valtion ja sen kulttuurielitistimin välillä. Britanniassa kansallista näyttämöä koskevalla keskustelulla oli korostetusti vastavallankumouksellinen tendenssi, joka puolusti elitistisen yläluokan kulttuurista hegemoniaa voimistuvien luokkaristiriitojen ja siirtomaiden vapautumisen maailmassa.¹⁶¹ Yhteistä näille on sovittamattomalta näyttävä ristiriita todellisen kansan teatterin, kansan

¹⁵⁸ Emt., 81.

¹⁵⁹ Emt., 39.

¹⁶⁰ Emt., 88.

¹⁶¹ Kruger 1992, 185-186.

mieltymyksistä ja intresseistä nousevan näyttämötaiteen ja kansallisia etuja, kansallista mainetta tai kulttuurieliitin määrittelemiä laatustandardeja palvelevan teatterin välillä.

Kansallisia näyttämöitä koskevissa diskursseissa heijastuvat Krugerin mukaan valistusajattelun perintöön ja sen kulttuuriseen auktoriteettiin sisältyvät ristiriidat: valistusajattelun mukanaan tuomat kansalaisvapaudet, massojen poliittinen mobilisoituminen ja demokratisoituminen tekevät mahdottomaksi yhtenäisen kansallisen teatteriyleisön ja samalla kaikille yhteisen ”epäpoliittisen” kansallisen teatteritaiteen olemassaolon. Kansallisteatterihankkeiden kyseenalaistamattomalta näyttävä suosio itsenäisyyttä tavoittelevissa, ”nuoren” kansakunnan maissa on ymmärrettävää, koska ne ovat olleet kansakunnan rakentamisprojektin väline, joiden historia on kirjoitettu toteutuneen ja pysyväksi jääneen instituution näkökulmasta.¹⁶²

6.2 Teatteri kansalliskielen/kielten vaalijana

Kaarlo Bergbomin vuonna 1872 julkaisemassa aloittelevan Suomalaisen Teatterin ohjelmallisessa manifestissa suomen kielellä oli keskeinen asema. Suomen kieli oli tuolloin vasta tulossa kirjallisuuden, sivistyksen ja koulutuksen kieleksi, ja teatterin odotettiin edesauttavan kielen kehitystä. Bergbomin ohjelmallisen manifestin mukaan ”Monien muiden maiden esimerkki osoittaa, kuinka tärkeä väline kansallinen näyttämö voi olla synnyttämässä malliksi kelpaavaa kieltä, joka on vapaa kaikista murteista.”¹⁶³ Vielä 1800-luvun loppupuolella vallinneita epäilyksiä suomen kielen kelpaamattomuudesta näyttämölle tai yleensäkin korkeakulttuuriin heijastaa Eino Leinon kirjoitus Kansallisteatterin uuden rakennuksen valmistumisen kunniaksi julkaistussa kirjoituksessa: ”...oliko villi, viljelemätön suomenkieli ollenkaan taipuisa Sophokleen, Shakespearen, Clдерonin ja Molièren ajatuksia tulkitsemaan? Epäilyksiä, joille nykyään lapsikin nauraa, mutta joilla ... aikanaan mahtoi olla ... painava merkitys”. Pirkko Kosken mukaan suomen kielen edistäminen on pysynyt tärkeänä tekijänä Suomen Kansallisteatterin kehittämisessä aina näihin päiviin asti.¹⁶⁴

1800- ja 1900-luvuilla syntyneille kansallisteattereille on muuallakin Euroopassa tunnusomaista, että kieli on ollut suuressa merkityksessä. Teatteria tuli esittää kansan, ei hallitsijoiden kielellä. Suomalainen teatteri esitti suomeksi, ei ruotsiksi tai venäjäksi. Det Norske Theater Bergenissä esitti norjaksi, ei tanskaksi eikä ruotsiksi. Niissä maissa, joissa kansan kielellä ei ollut virallista asemaa, saattoi kansallisteatteri toimia oikeakielisyyttä määrittävänä instituutiona.

¹⁶² Emt., 186.

¹⁶³ Koski 2008, 104.

¹⁶⁴ Koski 2008, 104.

Aivan sama näkemys kielen merkityksestä, murteesta vapaan yleiskielen kehittämisestä teatterin tehtävänä, on ollut toistuva teema myös Svenska Teaternin historiassa. Teatterin tehtävä oikean kielenkäytön määrittelijänä ja edistäjänä ilmeni Svenska Teaternin tapauksessa suomenruotsalaisena näyttämökielenä.¹⁶⁵ Kun teatteri kaudella 1916-1917 muutti näyttämökielensä suomenruotsiksi, hankittiin teatteriin erityinen kielenhuoltaja, joka tarkasti uusien kotimaisten näytelmien kieliasun ja seurasi harjoitusten kielenkäyttöä ja ääntämystä. Myös Kansallisteatterin tuolloiselle dramaturgille Eino Kailalle asetettiin samankaltainen tehtävä: oikeakielisyyden vaalimiseen kuului myös lausunnan puhtaus.¹⁶⁶

Teatterihistorioitsijat ovat yleensä pitäneet itsestään selvänä, että teatteri on olemukseltaan kansallinen ja kieleen sidottu taidemuoto.¹⁶⁷ Tämän ajattelun taustalla vaikuttaa edelleenkin kansallisuusaatteelle ominainen näkemys kielen ja kansakunnan ykseydestä.

Tämän ajattelun soveltuvuus maihin, joissa on käytössä useampia kuin yksi virallinen tai tosiasiaassa käytetty kieli on kyseenalainen. Wilmerin mukaan tällaisia maita, kuten Belgia, Suomi, Sveitsi tai Kanada, koskeva teatterihistoriallinen kirjallisuus antaa usein harhaanjohtavan kuvan, koska teatterihistorian tutkijat ovat kirjoittaneet vain yhden kieliryhmän toiminnasta huomioiden vain satunnaisesti, että maassa on erillinen teatteriperinne yhdellä tai useammalla muulla kielellä. Yleisesti hyväksytyn yksikielisen kansallisidentiteettikäsityksen ja todellisuudessa monikielisen kulttuurielämän, hallinnon ja politiikan välillä on vaikeasti yhteen sovitettava ristiriita. Wilmerin mukaan lähestulkoon kaikissa teatteriperinnettä omaavissa maissa teatteria on esitetty useammalla kielellä.¹⁶⁸

Kieliryhmien väliset suhteet ja niiden keskinäisen kulttuurivaihdon luonne vaihtelee kaksi- tai monikielisten maiden välillä huomattavasti riippuen niiden historiasta, kieliryhmien suuruudesta ja maantieteellisestä sekoittumisesta. Wilmer toteaa, että Belgiassa on kysymys tosiasiallisesta kulttuuri-apartheidistä, jossa kieliryhmien kulttuuriset instituutiot ovat täysin erillisiä, eikä niiden välillä ainakaan virallisella tasolla esiinny yhteistyötä. Belgian tapauksessa myös kieliryhmien media ja hallinnolliset instituutiot ovat suurelta osin erillisiä.¹⁶⁹ Teatterihistoriassa pidetään soveliaana käsitellä kieliryhmittymiä ja niiden teatteriperinteitä toisistaan erillään, koska sekä taiteilijat että yleisö yleensä edustavat vain yhtä kieliryhmittymää.¹⁷⁰ Itsestään selvänä pidetty käsitys teatterin yksikielisyydestä on

¹⁶⁵ Åkerfelt 2017, 29.

¹⁶⁶ Seppälä 2010, 63.

¹⁶⁷ Emt., 33.

¹⁶⁸ Wilmer 2005, 94-96.

¹⁶⁹ Wilmer 2005, 95.

¹⁷⁰ Emt., 95-96.

kuitenkin murtumassa, koska EU:n myöntämän rahoituksen turvin on 2000-luvulla kannustettu Euroopan yhdistymistä tukemalla monikielisiä teatteriteoksia.¹⁷¹

Suomessa tilanne on täysin erilainen kuin Belgiassa, sillä katsojat, samoin kuin jossain määrin myös artistit, erityisesti ohjaajat ja suunnittelijat, ylittävät kielirajat. Suomessa kieliryhmät ovat myös huomattavasti Belgiaa enemmän sekoittuneet ei vain kulttuurielämässä vaan myös hallinnossa ja muussa julkisessa elämässä. On kuitenkin totta, kuten Wilmer väittää, että suomalaiset teatterihistorian tutkijat ovat kirjoittaneet 1980-luvulle asti lähinnä erillisiä teatterihistorioita kummallakin virallisella kielellä, ruotsiksi ja suomeksi. Wilmerin mukaan on voinut olla kysymys siitä, että keskittyminen yhteen kieleen kirjoitettaessa teatterin historiaa on ollut osa tietoista tai tiedostamatonta pyrkimystä tuoda esille yhden kielellisen perinteen suurempi merkitys suhteessa muihin tai puolustaa uhanalaiseksi koetun tai aikaisemmin tukahdutettuna olleen kansallisen kielen merkitystä.¹⁷²

Suomessa kieliryhmien ja niiden teatterihistorioiden kehityskulkuun on olennaisesti vaikuttanut 1800-luvun puolivälissä kärjistynyt kieliriita, joka johti alun perin kaksikielisenä liikkeelle lähteneen kansallisen teatterilaitoksen idean päätymiseen korostetusti fennomaanisen liikkeen hankkeeksi. Se myös auttoi vakiinnuttamaan kansakunnan sisäisten kieliryhmittymien välisiä rajoja synnyttämällä vaikutelman ”kansallisesta” teatterista ja kulttuurista yleensäkin vain ja ainoastaan suomenkielisenä. Kansallisteatteri on lähtenyt liikkeelle ja pysynyt suomenkielisen, kansallisuutta korostavan teatteritaiteen linnakkeena. Ehkä olosuhteiden pakosta, ehkä suomen kielen vallatessa alaa ja sitä myötä epätasapainoiseksi kääntyvän kilpailutilanteen myötä Svenska Teatern lähti mukaan kansallismieliseen kehitystyöhön julistautumalla ”Suomen ruotsinkieliseksi kansallinäyttämöksi” 1915 ja paneutumalla suomenruotsin kielelliseen kehittämiseen.

Suomen itsenäistyttyä ja vuoden 1919 hallitusmuodon määriteltä suomen ja ruotsin maan kahdeksi kansalliskieleksi ja siten turvattua kieliryhmien virallisen tasa-arvoisuuden, myös kieliryhmien eliittien yhteiskunnallinen tasavertaistuminen eteni.¹⁷³ Vähitellen kieliriita menetti merkitystään tai muuttui latentiksi. Teatterikenttä on kuitenkin pysynyt kahtiajakautuneena erillisiin suomen- ja ruotsinkielisiin teattereihin muiltakin kuin kansallisten näyttämöiden osalta. Virallisesti kaikki suurimmat teatterit toki palvelevat sekä suomeksi että ruotsiksi, vaikka esitykset ovat yhdellä kielellä. Merkkejä teatterikentän tosiasiallisestakin kaksi- ja monikielistymisestä on olemassa. Erityisesti Svenska Teatern pyrkii

¹⁷¹ Emt., 95.

¹⁷² Emt., 96.

¹⁷³ Meinander 2010, 185-186.

saavuttamaan myös suomenkielistä yleisöä. Svenska Teatern tarjoaa suuren osan esityksistään suomeksi tekstitettyinä, tarjoten ”kulttuurielämyksen toisella kotimaisella”.¹⁷⁴

6.3 Kansalliset repertoarit

Suomen Kansallisteatterin repertoaarissa näkyy varsinkin sen alkuvaiheessa pienen kansakunnan tarve osoittaa paikkansa osana eurooppalaista teatteritraditiota. Kruger viittaa draamallisten ja esityksellisten normien institutionalisoitumiseen, tai tekstien kanonisoitumiseen kansallista legitiimisyttä edistävänä tekijänä.¹⁷⁵ Tämä pitää paikkansa erityisesti Suomessa. Klassinen suomenkielinen draama on muodostunut kansakunnan kuvaksi, ja Kansallisteatterilla on tässä prosessissa ollut keskeinen rooli. Esimerkiksi Kiven kirjallisuuden dramatisoinnit ovat toistuvasti päätyneet Kansallisteatterin näyttämölle, vaikka ne Kansallisteatterin alkutaipaleella saivatkin aikaan kiivasta keskustelua siitä, etteivät ne vastanneet fennomaanien idealistista käsitystä suomalaisista talonpojista. Tuohon aikaan näytelmät nähtiin osana laajempaa kulttuuripoliittista toimintaa suomalaisuuden edistämisen kautta, ja kansalliselle identiteetille pidettiin tärkeänä, että suomenkielellä pystyttiin luomaan merkittäviä kirjallisuudenlajeja.¹⁷⁶

Teatterin tehtävänä oli sen alkuvaiheessa myös osoittaa, että suomen kieli saattoi olla kirjallisuuden ja sivistyksen kieli. Ajateltiin, että kielen modernisuutta voitiin testata sillä, miten kansainvälistä näytelmäkirjallisuutta voitiin kääntää sille. Pirkko Koski toteaa artikkelissaan, että Kansallisteatteri on näihin päiviin asti pysynyt lojaalina alkuperäiselle ohjelmamanifestilleen: se tuottaa kotimaisen uuden ja klassisen draaman lisäksi näyttämöilleen ulkomaisia klassikoita sekä nykydraamaa.¹⁷⁷ Kansallisteatterin politiikka ulkomaisten klassikoiden esittäjänä on seurannut Bergbomin alkuperäistä konseptia, mutta niiden valikoima on riippunut enemmänkin teatterinjohtajien mieltymyksistä, ja joskus myös ideologisista trendeistä. Shakespearea ja Molièrea on esitetty Kansallisteatterissa enemmän kuin millään muulla näyttämöllä Suomessa. Venäläistä draamaa ei suosittu etenkaan maailmansotien välisinä vuosina, kun taas ranskalainen draama on toistuvasti kuulunut Kansallisteatterin repertoariin. Pohjoismaisella draamalla on ollut etuoikeutettu asema koko Kansallisteatterin historian ajan.¹⁷⁸

Pirkko Kosken mukaan tämän päivän Kansallisteatterilla on erityisiä ohjelmistoon liittyviä strategioita, joilla se legitimoii asemansa merkittävimpänä kansallisena näyttämönä. Ohjelmallisesti se pitää etäisyyttä ”kaupalliseen” kehittämällä kotimaista suomenkielistä draamaa, ja verkostoitumalla

¹⁷⁴ Svenska Teatern 2019.

¹⁷⁵ Kruger 1992, 16.

¹⁷⁶ Tanskanen 2010, 49.

¹⁷⁷ Koski 2008, 106.

¹⁷⁸ Koski 2008, 106-107.

Euroopan muiden kansallisten näyttämöiden ja laajemminkin kansainvälisen teatterin kanssa. Suurelta osin tämä perustuu edelleenkin kieleen, mutta myös kansan kulttuuriseen kuvaamiseen, joskin kansallisella on tänä päivänä selvästi vähemmän poliittista merkitystä kuin kansallisuusliikkeen alkuaikoina.¹⁷⁹

Myös Svenska Teaternin ensimmäisten vuosien ohjelmistovalintoja leimasi ajatus siitä, että kansallisiinäyttämön tehtävä on esittää kotimaisten näytelmäkirjailijoiden teoksia maan omalla kielellä. Ruotsinkieliselläkin kansallisiinäyttämöllä esitettiin siis kotimaista draamaa rinnakkain muista Euroopan maista tulevien näytelmien kanssa. Pääasiassa suosittiin pohjoismaista, saksalaista, englantilaista ja ranskalaista draamaa. Repertoaari ei siis täälläkään ollut erityisesti vihkiytynyt vain kotimaiselle näytelmäkirjallisuudelle tai edes suomalaisille tai suomenruotsalaisille kertomuksille, vaan kansainvälisiä klassikoita esitettiin myös – mm. siitä syystä, että haluttiin todistaa vääräksi ajatus siitä, ettei näyttämötaiteen suuria klassikoita voisi esittää suomenruotsiksi.¹⁸⁰ Tämä ei kuitenkaan enää tänä päivänä ole ohjelmistosuunnittelun todellisuutta; suomenruotsi on todettu toimivaksi näyttämökieleksi, ja repertoarivalinnoilla halutaan nimenomaan painottaa suomenruotsalaisuudesta ja suomenruotsalaisesta kulttuurista syntyneitä kertomuksia. Svenska Teaternissa pidetään tärkeänä yhteistyötä nimenomaan suomenruotsalaisten näytelmäkirjailijoiden ja näyttämötaiteilijoiden kanssa.¹⁸¹

Svenska Teatern joutuu repertoarivalinnoissaan tänä päivänä huomioimaan paitsi itsellensä antaman kansallisiinäyttämöstatuksen vaatimukset myös sen, että sen yleisöpohja on kohtalaisen pieni, eikä se voi laajentaa sitä esimerkiksi suomenkielisillä esityksillä. Yksi ratkaisu tähän ongelmaan on ollut esitysten tekstitys. Pirkko Koski toteaa, että toiseksi ratkaisuksi on muodostunut musiikkiteatteri, jolla on eri tavalla mahdollisuus ylittää kielirajat, kuin perinteisellä puheteatterilla.¹⁸² Svenska Teaternin repertoaariin valitut musikaalit ovatkin olleet yleisömenestyksiä, ja katsojat ovat olleet sekä suomen- että ruotsinkielisiä.

6.4 Suomen kansalliset näyttämöt 2000-luvulla

6.41 Valtion tuki ja kansallisten näyttämöiden kokonaiskenttä

Kansallisteatterit olivat toimintansa alkuvaiheissa yleensä taloudellisissa vaikeuksissa, ja monissa Euroopan maissa, kuten myös Suomessa, lähtivät liikkeelle yksityisen rahoituksen turvin. Valtionavun

¹⁷⁹ Emt., 108-109.

¹⁸⁰ Åkerfelt 2010, 31.

¹⁸¹ Bertell h2020.

¹⁸² Koski 2010, 427.

piiriin, tai kokonaan valtiolliseen omistukseen ne päätyivät (tai pääsivät) vähitellen toimintansa ensimmäisten vuosikymmenten kuluessa.

Suomen Kansallisteatteri ja Svenska Teatern anoivat vuodesta 1923 lähtien valtiollista erikoisasemaa kansallisina taidelaitoksina, jotka saisivat oman, entistä suuremman toiminta-avustuksen riippumatta toisten teattereiden määrärahoista. Samalla niille taattaisiin mahdollisuus keskittyä täysipainoiseen taiteen vaalimiseen. Kansallisteatterin anomusta tuettiin viittaamalla sen merkitykseen maan muihin teattereihin nähden. Kansallisteatterin kohdalla tavoiteltu erikoisasema toteutui 1926, kun sille myönnettiin Kansallisoopperan tavoin oikeus päästä kiinteällä prosentilla osalliseksi raha-arpajaisten voittovaroista. Vuodesta 1929 lähtien Kansallisteatteria ei enää lainkaan käsitelty muiden teattereiden yhteydessä määrärahoja jaettaessa. Siitä tuli resursseiltaan ylivoimainen, eräänlainen valtionteatteri, vaikka se pysyikin hallinnoltaan täysin itsenäisenä. Svenska Teaternin erityinen merkitys periaatteessa tunnustettiin, mutta se ei tuolloin päässyt osalliseksi kiinteästä valtionavusta.¹⁸³

Kansallisteatteria lukuun ottamatta valtion tuki esittävälle taiteelle oli 1990-luvulle asti pääosin harkinnanvaraista. Pitkällisen valmistelun jälkeen kulttuurilaitosten valtionrahoitus uudistettiin perusteellisesti luomalla kullekin laitokselle hyväksyttäviin laskennallisiin henkilötyövuosiin ja niiden yksikköhintoihin perustuva järjestelmä, johon niille vuosittain myönnettävä valtionosuus perustui. Laki opetus- ja kulttuuritoimen rahoituksesta sekä siihen liittyvä teatteri- ja orkesterilaki tulivat voimaan 1.1.1993.¹⁸⁴ Rahoitusjärjestelmästä alettiin yleisesti käyttää nimitystä VOS-järjestelmä, ja lain piiriin hyväksytyistä teattereista nimitystä VOS-teatterit.

VOS-järjestelmä on ollut olennaisilta osiltaan samanlaisena käytössä teatterilain säätämisestä lähtien. Siihen alkoi kuitenkin kohdistua kasvavaa kritiikkiä erityisesti laskennallisen valtionosuuden ulkopuolelle jäävien teattereiden, ns. vapaan kentän osalta. Perusteellinen järjestelmän uudistus käynnistettiin Sipilän hallituksen asettaman ns. Kuusiston työryhmän toimesta, jonka Opetus ja kulttuuriministeriö asetti elokuussa 2016 valmistelemaan ehdotusta museoiden, teattereiden ja orkestereiden rahoitusjärjestelmän uudistamiseksi. Ehdotus valmistui tammikuussa 2018. Siinä esitettiin vuoden 1993 teatteri- ja orkesterilain korvaamista esittävän taiteen edistämisestä annettavalla lailla, jonka puitteissa toimivat yksiköt hyväksyttäisiin valtionosuuteen oikeutetuiksi kolmen tai kuuden vuoden määräajaksi. Valtionosuus perustuisi edelleen yksikköhintaan ja henkilötyövuosien määrään, ja toimintayksiköille laskettaisiin yksi yhteinen yksikköhinta. Kansallisten näyttämöiden kannalta olennaista on, että työryhmä ehdotti Svenska Teaternin määrittelemistä kansalliseksi taidelaitokseksi, mutta sen rahoittamista harkinnanvaraisella valtionosuudella, sekä

¹⁸³ Seppälä 2010, 160.

¹⁸⁴ Emt., 398.

Tampereen Työväen Teatterin kansallisen päänäyttämön erityisaseman samoin kuin sen kiinteän 60% valtionosuuden purkamista.

Työryhmän ehdotus ei ollut yksimielinen kansallisia näyttämöitä koskevien ehdotusten osalta, ja lisäksi lausuntokierroksella näihin ehdotuksiin tuli useita vastustavia kannanottoja. Saadun palautteen perusteella päädyttiin toimeenpanon vaiheistamiseen, koska lausuntopalautteissa ilmenneiden ongelmien katsottiin vaativan lisävalmistelua.¹⁸⁵ Hallituksen vaihduttua työtä jatkoi uusi työryhmä, jonka ehdotus valmistui helmikuussa 2020. Kansallisia näyttämöitä koskevat esitykset ovat tässä ehdotuksessa Svenska Teaternin asemaa lukuun ottamatta päinvastaiset edellisen työryhmän esityksiin verrattuna: työryhmän mukaan ”Svenska Teatern ja Tampereen Työväen Teatteri -nimisten teattereiden rahoitusasema säilyisi nykyisellään siten, että niiden valtionosuusprosentti olisi koko toiminnan osalta 60”.¹⁸⁶ Työryhmä perustelee tätä esitystä toteamalla, että ”Svenska Teaternia voidaan luonnehtia Suomen ruotsinkieliseksi kansallinäyttämöksi, jonka asema ruotsinkielisessä teatterikentässä ja sen historiallisessa kehityksessä on monessa suhteessa samankaltainen kuin Suomen Kansallisteatterin asema suomenkielisen teatterikentän osalta. Myös Tampereen Työväen Teatterilla on historiallisesti suomenkielisen näyttämötaiteen kehityksessä erityinen kansallinen asema ja siksi sitä on pidetty valtakunnallisesti merkittävänä teatterina”. Lisäksi työryhmä viittaa pääministeri Marinin hallitusohjelmaan, jossa on linjattu, että esittävän taiteen valtionosuusuudistuksella turvataan Svenska Teaternin ja Tampereen Työväen Teatterin asema ja rahoitus kansallisina päänäyttämöinä.¹⁸⁷

Suomen Kansallisteatteri oli tarkastelun ulkopuolella sekä Kuusiston työryhmän että sen työtä jatkaneen ryhmän työssä. Kuusiston työryhmän mietintöön esitetyissä lausunnoissa nostetaan ensimmäistä kertaa esiin tarve koko kansallisten näyttämöiden kentän tarkasteluun. Ehdotukset Tampereen Työväen Teatterin ja Svenska Teaternin asemasta ja niiden lakisääteisen 60 prosentin valtionavun lakkauttamisesta saivat osakseen huomattavan määrän kritiikkiä. Huomionarvoista on, että sekä niitä puolustavat että vastustavat näkemykset liitetään lausunnoissa usein näkemykseen, että koko kansallisten näyttämöiden kenttää olisi arvioitava uudelleen. Suomen Kansallisteatteria ei lausuntoyhteenvedossa erikseen mainita, mutta voi olettaa, että ”kansallisten taidelaitosten kenttä” sisältäisi myös sen. Svenska Teaternin aseman säilyttämistä puolustetaan lausunnoissa perustuslaillisesta näkökulmasta, TTT:n aseman säilyttämistä taas sen alueellisen taloudellisen merkityksen, kulttuuripalveluiden paremman alueellisen saatavuuden ja teatterin valtakunnallisen

¹⁸⁵ OPKM 2020, 12-13.

¹⁸⁶ Emt., 10.

¹⁸⁷ Emt., 37.

taiteellisen ja historiallisen merkityksen nojalla. Toisaalta työryhmän esityksen kannattajat toteavat Tampereen Työväen Teatterin aseman olevan poliittinen jäännös, jonka ideologinen perustelu on vanhentunut. Svenska Teaternin rahoitusaseman muuttamista kannattaneet katsoivat, että jos kansallisen taidelaitoksen aseman perusteena on kieli, tulisi ruotsinkielinen kansallinen taidelaitos valita kaikkien ruotsinkielisten toimijoiden joukosta.¹⁸⁸

Tampereen Työväen Teatterin ja Svenska Teaternin asemaa koskevat kannanotot ja niitä koskeva täyskäännös Kuusiston työryhmän jälkeen tehdyssä valmistelussa herättää epäilyä, että teatterikentän tarkasteluun ja erityisesti kysymykseen kansallisista näyttämöistä ovat vaikuttaneet muut kuin teatteri- tai kulttuuripoliittiset syyt. Olli Jakonen ja Vappu Renko toteavatkin blogissaan, että Svenska Teaternin aseman ja rahoituksen turvaaminen nousee hallitusohjelmaan suoraan RKP:n vaaliohjelmasta, Tampereen Työväen Teatterin aseman ja rahoituksen turvaaminen taas SDP:n kulttuuripoliittisesta ohjelmasta.¹⁸⁹

6.42 Kansallisten näyttämöiden talous

Suomen Kansallisteatteri on resursseiltaan ylivoimaisesti suurin yksikkö Suomen teatterikentässä, samoin on sen saama julkinen tuki. Sen vuosittain saama valtionosuus on koko 2000-luvun vastannut runsasta 20 prosenttia kaikkien valtionosuutta saavien teattereiden valtionosuuksien kokonaismäärästä (josta se ei siis ole osa, koska Kansallisteatterin valtionosuus maksetaan omalta erilliseltä budjettimomentiltaan). Omien tulojen osalta (pääsylipputulot ja muut omat tulot yhteensä) se ei kuitenkaan enää ole suurin, vaan Tampereen Työväen Teatterin omat tulot ovat vuodesta 2008 ylittäneet Kansallisteatterin vastaavat tulot. Kokonaiskatsojamäärältään Kansallisteatteri on selvästi Suomen suurin teatteri, mutta Tampereen Työväen Teatterin vuosittaiset katsojamäärät ovat 2000-luvulla olleet lähes yhtä suuria kuin Kansallisteatterin. Vuonna 2018 TTT:ssä kävi hieman yli 166 000 katsojaa ja Kansallisteatterissa hieman alle 186 000 katsojaa.¹⁹⁰

Kaikkien kulttuuri- ja taidelaitosten, mukaan luettuna teattereiden, valtionosuuksia leikattiin vuodesta 2012 lähtien siten, että vuoteen 2018 mennessä niihin oli tehty 20 miljoonan euron supistus.¹⁹¹ VOS-teattereiden yhteenlasketut valtionosuudet putosivat vuodesta 2013 vuoteen 2018 yhteensä noin kolmella miljoonalla eurolla, ja niiden laskennallisten henkilötötyövuosien määrä noin 120 henkilöllä. Pudotus näkyy selvästi sekä Svenska Teaternin että Tampereen Työväen Teatterin henkilötötyövuosien

¹⁸⁸ OPKM 2018, Lausuntoyhteenveto 26.4.2018.

¹⁸⁹ Jakonen & Renko 2019.

¹⁹⁰ Teatteritilastot 2019, tarkemmin liitteessä 2.

¹⁹¹ OPKM 2020, 19.

määrässä, mutta vain vähäisessä määrin niiden saamien valtionosuuksien määrässä. Viimeksi kuluneiden 25 vuoden aikana kaikkien VOS-teattereiden saamien valtionosuuksien yhteismäärä on noin kaksinkertaistunut, sama koskee kaikkia kansallisia näyttämöitä Kansallisteatteri mukaan luettuna, joskin Tampereen Työväen Teatterin valtionosuus on alle kaksinkertaistunut ja Svenska Teaternin valtionosuus yli kaksinkertaistunut. Hallituksen vaihduttua kulttuurin rahoituksen suunta on jossain määrin muuttunut, kun vuonna 2012 aloitettuja leikkauksia ei enää jatkettu. Laskennallisten henkilötövuosien yksikköhintojen aiemmin jäädytetyt indeksikorotukset palautettiin, jolloin yksikköhinnat teattereille nousivat 11,5 %, ja teattereiden valtionosuus kasvoi vuodesta 2019 vuoteen 2020 noin 6 miljoonalla eurolla.

Taloudellinen tasapainottelu on kuulunut keskeisenä tekijänä kansallisten näyttämöiden historiaan, ja on sitä edelleenkin. Maissa, joissa kansallisten näyttämöiden olemassaolo ja toiminnan jatkuvuus ensisijaisesti riippuu pääsylipputuloista, ne, samoin kuin muukin esittävä taide, joutuvat jatkuvasti etsimään tasapainoa yleisön miellyttämisen ja taiteellisten tavoitteiden välillä. Hytnerin mukaan kansallinen näyttämö tasapainoilee sen dilemman edessä, että teatterin tehtävänä on – ja se yleensä myös haluaa – tehdä taidetta, kun se samalla on myös osa kilpailevaa ”show bisnestä”. Teatterin on siis löydettävä toimiva tasapaino taiteen ja viihteen välillä maailmassa, jossa usein on niin, että viihde myy ja samalla kustantaa taiteen. Suomessa vuoden 1993 teatterilaki teki rahoitustilanteen ennustettavammaksi erityisesti lakisääteisen valtionosuuden piiriin kuuluvien ns. VOS-teattereiden osalta, joskin rahoitusjärjestelmän toimivuus kyseenalaistui melko pian, kunnes se 2010-luvun loppupuolella päättyi kolmen hallituksen vauhdittamana remonttiin, jonka tulokset ovat tätä kirjoitettaessa vielä viimeisteltävänä.

Kansallisten näyttämöiden osalta Hytnerin luonnehtima tilanne ei kuvaa 2000-luvun Suomea, koska pääosa niiden rahoituksesta muodostuu lakisäteisestä ja siten täysin ennustettavasta valtionosuudesta. Ennen laskennallisen valtionosuusjärjestelmän käyttöönottoa ja sen mukanaan tuomaa 60 prosentin lakisäteistä valtionosuutta sekä Svenska Teaternin että Tampereen Työväen Teatterin, kuten monien muidenkin suurten teatterien, toimintaa luonnehti eteneminen taloudellisesta kriisistä toiseen. Esimerkiksi Rajalan mukaan Tampereella teattereissa elettiin täpärästi, ja ennätysvuonnakin alijäämä saatiin supistettua vain noin neljännekseen tavanomaisesta.¹⁹² Svenska Teaternin johtajaksi 1990-luvun loppupuolella nimitetty Lars Svedberg sanoi haastattelussa ennen nimitystään, että ei ole vielä ehtinyt kartoittaa tulevia resurssejaan, mutta ”varmaa on, että talo on rahapulassa”.¹⁹³ Suomen Kansallisteatterin tilannetta tämä kädestä suuhun eläminen ei ole samalla

¹⁹² Rajala 2004, 516-517.

¹⁹³ Moring 1996, 1.

tavalla koskenut sen jälkeen kun se sai rahoituksellisen ja lainsäädännöllisen erikoisasemansa 1920-luvulla.

7. Yhteenveto ja johtopäätöksiä

7.1 Mitä on tutkittu ja miten

Tässä tutkielmassa on tarkasteltu kansallisteattereiden syntyä, kehityskulkuja ja kytköksiä kulttuuri- ja yleispoliittisiin vaiheisiin Suomessa ja eräissä Euroopan maissa, viime kädessä tarkoituksena ymmärtää miten ehdotettu Svenska Teaternin virallinen määrittely kansalliseksi teatteriksi sopisi kansallisten teattereiden ideaan yleensä ja Suomen kansallisteattereiden kokonaisuuteen erityisesti. Tutkielman edetessä kävi ilmi ensinnäkin, että on parempi puhua kansallisista näyttämöistä kuin kansallisteattereista, koska näitä instituutioita on monissa Euroopan maissa useampi kuin yksi, koska kansallisen instituution asemassa olevia teattereita ei aina välttämättä nimitetä kansallisteattereiksi, ja koska Suomessa tässä asemassa jollakin tavalla olevia teattereita on kolme. Toiseksi näytti siltä, että Svenska Teaternin ja sen aseman tarkastelu muista kansallisista näyttämöistä erillisenä laitoksena tuskin toisi esiin mitään kovin mielenkiintoista, joten tarkasteluun oli otettava mukaan myös sekä Kansallisteatteri että Tampereen Työväen Teatteri, ja näin tutkimuskohde täsmentyi Suomen kansallisten näyttämöiden kokonaisuudeksi ja sen osien kehityskuluksi.

Kansallisten näyttämöiden historian tarkastelu näytti hyödylliseltä tavalta päästä käsiksi kansallisteattereiden ideaan, niiden tarkoitukseen ja kytköksiin ympäröiviin yhteiskuntiinsa. Vaikka tässä tutkielmassa ei ollut mahdollista tehdä systemaattista vertailua eri Euroopan maiden kansallisten näyttämöiden, niiden syntyhistorian ja tavoitteiden välillä, vain yleisluonteisiksikin jäänyt tarkastelu osoitti, että Kansallisteatterin osalta ja osittain myös Svenska Teaternin osalta kehitys Suomessa seuraa päälinjoiltaan monien muiden Euroopan ”nuorten” valtioiden kehityskulkuja. Suomen kansallisten näyttämöiden kehitykseen erityispiirteitä tuovat maan kaksikielisyys ja työväenteatterin poikkeavan vahva asema, sekä siitä ja maan historiasta nouseva työväenkulttuurin erityisasema kulttuuripolitiikassa. Toki on sanottava, että historiallinen tarkastelu on tässä tutkielmassa jouduttu rajoittamaan varsin suppeaan määrään kirjallisia lähteitä, mikä luonnollisesti merkitsee sitä, että lähteiksi valikoituneiden teatterihistorioitsijoiden tulkinnat on otettu annettuina; johtopäätökset ovat siten varauksellisia ja esitetään vain suppeaksi jääneen lähdeaineiston luomien reunaehtojen puitteissa.

7.2 Kansallisten näyttämöiden kehityskulkuja

Kansallisteattereiksi nimitettyjä teatterilaitoksia perustettiin Euroopassa 1800- ja 1900-lukujen vaihteissa erityisesti itsenäisyyttä tavoittelevissa tai vasta itsenäistyneissä maissa. Niiden syntyhistoria liittyy olennaisesti kansallisuusaatteen nousuun ja kansallisen yhtenäisyyden tavoitteluun, mutta myös valistusajattelun perintöön, jonka mukaan kulttuuri yleensä ja teatteri erityisesti voi toimia kansakunnan henkisen tilan ja kykyjen kohottajana. Näiden kansallisten näyttämöiden alku ja ensimmäisten vuosikymmenten kehityskulku näyttäytyy yleensä yksituumaisena ja määrätietoisena kansakunnan rakentamisena, jossa keskeisiä elementtejä ovat kansallisen kirjallisuuden, näyttämötaiteen ja kansallisen kielen kehittäminen ja vakiinnuttaminen. Monet näistä kansallisista laitoksista ovat 1900-luvun kuluessa saavuttaneet virallistetun, itsenäisen ja kyseenalaistamattoman aseman maansa teatterikentässä, vaikka alkuperäinen ”kansakunnan rakentamisen” tehtävä on menettänyt merkityksensä, tai ainakin jäänyt yhdeksi tavoitteeksi moninaistuneiden kulttuuri- ja yleispoliittisten tavoitteiden joukossa.

Monimuotoisuutta tähän yleiseen kehityskulkuun tuo se, että maissa, joissa kansan kieliä tai selvästi erillisiä murteita on useampia kuin yksi, jolloin myös kansallisten näyttämöiden rakentamisessa monikielisyyteen on vastattu tavalla tai toisella. Alueellisen tasa-arvon noustessa keskeiseksi tavoitteeksi joissain maissa kansallisia näyttämöitä on myös hajautettu esimerkiksi kiertuetoiminnalla. Erityisesti 1970-luvulta lähtien Länsi-Euroopan hallitukset ovat tukeneet kansallisten teattereidensa infrastruktuurin hajauttamista samalla kun ovat kuitenkin säilyttäneet niiden erityisaseman.¹⁹⁴ 2000-luvulla alueellisen tasa-arvon lisäksi myös saavutettavuus erilaisten ihmisryhmien näkökulmasta, monikulttuurisuus ja kansainvälisyys ovat nousseet teatterilaitokselle yleensä ja siten myös kansallisille näyttämöille asetettujen tavoitteiden joukkoon, jolloin kysymys erityisten ”kansallisten” tavoitteiden sisällöstä ja merkityksestä hämärtyy edelleen.

Yllä hahmotellut yleiset kehityskulut sopivat pääpiirteissään myös Suomeen. Erityispiirre on kuitenkin se, että kansallisten näyttämöiden järjestelmää ei Suomessa ole toistaiseksi käsitelty kokonaisuutena. Kansallisteatterin asema muusta teatterikentästä erillisenä ja itsenäisenä laitoksena on vakiintunut ja pysynyt pääpiirteissään muuttumattomana jo lähes vuosisadan. Suomalaisen teatterihistorian diskurssissa sen erityisasema on perinteisesti hyväksytty.¹⁹⁵ Kaksi muuta kansallisen näyttämön asemassa olevaa, tai tämän aseman virallistamista vielä tavoittelevaa teatteria ovat päätyneet asemaansa ainakin osittain muista syistä kuin kansallisen teatterilaitoksen kehittämisen osana.

¹⁹⁴ Wilmer 2005, 103 (alaviite 5).

¹⁹⁵ Korsberg 2003, 2.

Svenska Teatern julistautui itse Suomen ruotsinkieliseksi kansallinäyttämöksi jo vuonna 1915 ja on johdonmukaisesti pitänyt tätä määritelmää esillä tavoitteissaan ja julkisessa kuvassaan. Sen kansallinen merkittävyys ja asema kansallinäyttämönä on ajoittain tunnustettu valtion teatteripoliittisissa asiakirjoissa, viimeksi sekä vuoden 2018 ns. Kuusiston työryhmän, että sen työtä jatkaneen vuoden 2020 valtiosuustyöryhmän mietinnöissä. Vuoden 1993 Teatterilaista lähtien sen valtiosuus on yhdessä Tampereen Työväen Teatterin kanssa ollut tämän aseman perusteella muista teattereista poiketen 60%, mutta Suomen Kansallisteatteria vastaavaa, lakiin kirjattua asemaa sillä ei edelleenkään ole. Tampereen Työväen Teatteria puolestaan ehdotettiin vuoden 1973 teatterikomitean mietinnössä Kansallisteatterin ja Kansallisopperan kanssa tasaveroiseksi kansallinäyttämöksi, ja sen asema on siitä lähtien tunnustettu teatteripoliittisessa keskustelussa - lukuun ottamatta ns. Kuusiston työryhmää, joka ehdotti sen erityisaseman poistamista ja sen valtiosuuden pudottamista muiden teattereiden tasolle.

Suomen teatterikentän rahoitusta ja sen perusteita on perusteellisesti arvioitu 2010-luvulla kahden laaja-alaisen työryhmän toimesta ja kolmen hallituksen asettamien tavoitteiden pohjalta. Suomen Kansallisteatteria ei näihin tarkasteluihin sisällytetty, vaan sen on tässä työssä asiaa mitenkään kommentoimatta katsottu olevan arvioinnin kohteena olevan teatterikentän ulkopuolella. Kumpikaan työryhmistä, sen enempää kuin Sitran johtama, Kuusiston työryhmän työtä tukenut sidosryhmävalmistelu, eivät mainitse Kansallisteatteria Suomen esittävän taiteen kentän toimijana ja sen kokonaisuuteen vaikuttavana osana. Kansallisen näyttämön aseman ja siihen liittyvän korkeamman valtiosuusprosentin säilyttämistä Svenska Teaternilla ja Tampereen Työväen Teatterilla perustellaan niiden merkittävyydellä ja viittauksella hallitusohjelmassa asetettuun tavoitteeseen – ei niiden roolilla Suomen kansallisten näyttämöiden kokonaisuudessa.

7.3 Johtopäätöksiä

Suomen Kansallisteatterin asemaa, sille asetettavia tavoitteita tai sen osuutta Suomen teatterikentässä ei ole kertaakaan vuosien 1945-1946 teatterikomitean jälkeen arvioitu valtiollisen kulttuuripolitiikan toimesta. Teatterilain, samoin kuin sen ja valtiosuusjärjestelmän uudistusten yhteydessä Kansallisteatterin on katsottu olevan muun, keskenään kilpailevan teatterikentän ulkopuolella. Tästä seuraa, että myöskään kansallisena pidettävälle teatterilaitokselle ja sen osina toimiville kansallisille näyttämöille ei ole asetettu yhteisiä tavoitteita, eikä niiden muodostamaa kokonaisuutta ole arvioitu. Toisilleen täysin vastakkaiset ehdotukset Svenska Teaternin ja Tampereen

Työväen Teatterin aseman osalta Kuusiston työryhmän ja sitä seuranneen Marinin hallituksen tavoitteita eteenpäin vieneen työryhmän ehdotuksissa heijastavat sitä, että perusteita kansallisen näyttämön asemalle tai tavoitteita Suomen kansallisten näyttämöiden kokonaisuudelle ei ole määritetty.

Svenska Teaternin asemaa toisena kansallisena näyttämönä voidaan vastaansanomattomasti perustella ja on perusteltukin perustuslain takaaman kansallisten kielten tasa-arvon nojalla. Tampereen Työväen Teatterin asemaa kansallisen näyttämönä perustellaan sen historiallisella merkityksellä ainoana työväenperinnettä edustavana laitoksena, sen taiteellisella tasolla ja/tai alueellisella merkittävyydellä. Kaikki nämä ovat mahdollisia kansalliselle näyttämölle asetettavia vaatimuksia, mutta ilmaan jää kysymys siitä, mikä on olennainen ero muihin korkealaatuisiin, alueellisesti merkittäviin teattereihin. Näyttääkin siltä, että sekä Kuusiston työryhmän ehdotuksissa, että nyt eduskunnan käsittelyyn päätyvässä olevassa Marinin hallituksen esityksessä kahden kansallisen näyttämön ja niiden nykyisen rahoitustason säilyttämistä koskevista ehdotuksista saattaa olla kysymys puoluepoliittisesta tasapainottelusta ainakin yhtä paljon, kuin johdonmukaisesta kansallisten näyttämöiden kokonaisuuden kehittämisestä.

Kulttuuritarjonta on jatkuvasti ja huomattavasti monipuolistunut viimeksi kuluneiden vuosikymmenten kuluessa, ja sen myötä myös teatterin ja muun esittävän taiteen tarjonta on lisääntynyt ja monimuotoistunut sekä Suomessa että Euroopan maissa yleensä. Myös valtiollisen kulttuuripolitiikan tavoitteet, ja kulttuuriin kohdistuvat odotukset ovat olennaisesti laajentuneet verrattuna aikaan, jolloin kansalliset näyttämöt ovat syntyneet ja vakiintuneet nykyiseen muotoonsa. Teatterista on tullut yksi monista kulttuuripalveluista, jota odotetaan olevan saatavilla tasa-arvoisesti alueellisesti ja kieli- ja kulttuuritaustoiltaan erilaisille väestöryhmille. Kulttuuritarjonnan, samoin kuin kulttuuripolitiikan tavoitteiden monipuolistuessa monissa Euroopan maissa, on kansallisten näyttämöiden kokonaisuutta hajautettu uusia näyttämöitä perustamalla tai kiertuetoimintaa tukemalla saavutettavuuden, alueellisen tasa-arvon ja/tai monikulttuurisuuden edistämiseksi. Suomessa nämä tavoitteet ovat selvästi esillä esittävän taiteen rahoituksen kehittämiseen tähtäävien kahden viimeaikaisen työryhmän työssä. Niiden toteuttamiseen tähtäävien toimenpiteiden kohteena on kuitenkin vain osa esittävän taiteen kentästä: Suomen Kansallisteatteri on täysin itsenäisen asemansa takia kokonaan teatteripoliittisen tavoiteasettelun ulottumattomissa; osittain sitä ovat myös kaksi muuta kansallisen päänäyttämön asemaan nostettua teatteria, joille taataan rahoitus vain tiettyjen yleisten ehtojen täyttymisen nojalla. Voisi ajatella, että tällä järjestelyllä kulttuuripolitiikan vaikuttavuutta kavennetaan merkittävien laitosten jäädessä järjestelmällisen tavoiteasettelun ulkopuolelle.

Kysymystä ”kansallinen” nimikkeen merkityksestä ja seurauksista sitä kantavalle teatterille ei ole pystytty tässä tutkielmassa tyhjentävästi käsittelemään. Tämän hetken Suomen kansallisten näyttämöiden osalta se näyttää merkitsevän hyvin eri asioita tarkastelluille kolmelle teatterille. Svenska Teaternille se on sekä rahoituksellinen että kielipoliittinen kysymys: kansallisen näyttämön aseman virallinen tunnustaminen merkitsee ruotsinkielisen teatteritaiteen asettamista samaan asemaan kuin suomenkielinen, ja lisäksi siihen liittyy lakisääteinen, muita teatteritoimijoita korkeampi rahoitus. Tampereen Työväen Teatterin osalta kysymys on ennen kaikkea sen historiallisen merkityksen ja sen nykyisen – poikkeuksellisen korkeaksi sen myötä arvioidun – taiteellisen tason tunnustamisessa, mutta ennen kaikkea sen talouden ja siitä seuraavien alueellisten hyötyjen turvaaminen. Kansallisuusaate, sellaisena kuin se toimi motiivina Suomen Kansallisteatterin ja myös Svenska Teaternin perustamiselle ja niiden ensimmäisten vuosikymmenien kehitykselle, ei enää ole kansallisia näyttämöitä ja niiden julkista kuvaa leimaava piirre. Toki Kansallisteatterin säätiön tehtävä on edelleenkin ”turvata tyyssija suomalaiskansalliselle teatterityölle”¹⁹⁶, mutta mikään kolmesta tarkastellusta ei pidä suomalaiskansallisuuden edistämistä esillä julkisessa kuvassaan. Monikulttuurisuus, kansainvälisyys, eri väestöryhmien tavoittaminen ja uudistuminen ovat paljon voimakkaammin esillä niiden itsestään antamassa kuvassa. Oikeistopopulismin ja äärinationalististen liikkeiden nousun myötä kansallisuusaatteeseen on viime vuosikymmenien aikana myös liittynyt vivahteita, joita yleistä hyväksymistä tavoittelevat ja sellaiseen nojautuvat kulttuurilaitokset eivät halua itseensä liitettävän.

Tässä tutkimuksessa on pystytty antamaan vain karkea yleiskuva Suomen kansallisten näyttämöiden kokonaisuudesta ja sen kehityskuluista, mutta on tärkeää todeta, että tätä kokonaisuutta ei toistaiseksi ole kulttuuripoliittisessa keskustelussa tai esittävän taiteen rahoitusjärjestelmän uudistuksissa missään vaiheessa kattavasti analysoitu. Kansallisten näyttämöiden kokonaistilanne on kehittynyt sellaiseksi kuin se nyt on osin muista syistä kuin teatterikentän johdonmukaisen kehittämisen tai aktiivisen kulttuuripoliitiikan tuloksena. Yhtä paljon kuin spesifit teatteripoliittiset tavoitteet, siihen ovat vaikuttaneet Suomen historian käänneet: 1800-luvulla erityisesti kansallisuusaate, kieliriita ja sen kärjistyminen, viime vuosisadalla taas sisällissodan jälkimainingit, yleinen kulttuuripoliittinen ilmapiiri ja sen muutokset sekä viime kädessä myös puoluepoliittiset tasapainoilut.

Kansallisten näyttämöiden kentässä, sen nykytilassa ja kehittämisvaihtoehdoissa riittäisi kuitenkin tutkittavaa. Esimerkiksi kysymyksiä kansallisten näyttämöiden tehtävistä, niihin kohdistuvista

¹⁹⁶ Korsberg 2003, 2.

odotuksista ja näiden vaikutuksesta ohjelmistoihin ja suhteeseen muuhun teatterikenttään on tässä tutkielmassa pystytty vain sivuamaan. Myös kysymykset kansallisten näyttämöiden yleisöjen kokoonpanoista, odotuksista ja niiden muutoksista saattaisivat olla kiinnostavia jatkotutkimusten aiheita.

8. Lähteet

Julkaistut lähteet

Bennett, Oliver 1999. Kulttuuripolitiikka, kulttuuripessimismi ja postmoderniteetti. Teoksessa *Kulttuuripolitiikan uudet vaatteet*. Toim. Kangas, Anita & Virkki, Juha. Jyväskylä: SoPhi.

Byckling, Liisa 2009. *Keisarinajan kulisseissa. Helsingin venäläisen teatterin historia 1868-1918*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1218. Porvoo: WS Bookwell Oy.

Carlson, Marvin 2008. National Theatres: Then and Now. Teoksessa *National Theatres in a Changing Europe*. Toim. Wilmer Steve E. New York: Palgrave Macmillan

Gellner, Ernst 1983. *Nations and Nationalism*. Oxford: Basil Blackwell Ltd

Gustafsson, Jukka & Viitanen, Pia 2018. SDP:n kansanedustajat herättelevät hallituspuolueen kansanedustajia TTT:n hädästä: tuen leikkaus on kohtalokasta Tampereen maineelle. *Aamulehti* 22.1.2018.

Haill, Lyn & Wood Stephen 2020 A. Stage by Stage. The beginning 1848-1962. The National Theatre. <https://www.nationaltheatre.org.uk/about-the-national-theatre/history>. Luettu 4.4.2020.

Haill, Lyn ja Wood Stephen 2020 B. Stage by Stage. The early years 1963-1975. The National Theatre. <https://www.nationaltheatre.org.uk/about-the-national-theatre/history>. Luettu 4.4.2020.

Heiskanen, Ilkka 1994. Kulttuuripolitiikan pitkät linjat. Kansallisen kulttuurin prototyypistä hyvinvointivalttiollisen kulttuuripolitiikan kautta kohti uutta – kenties monikansallista kulttuuria. Hyvinvointikatsaus 2/1994

Holland, Peter & Patterson, Michael (1995): Eighteenth-Century Theatre. Teoksessa *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Toim. Russel Brown John. Oxford: Oxford University Press.

Hoogland, Rikard & Sauter Willmar 2008. A National Theatre Decentralized: Sweden's Three-and-a-half National Theatres. Teoksessa *National Theatres in a Changing Europe*. Toim. Wilmer Steve E. New York: Palgrave Macmillan.

Hytner, Nicholas 2017. *Balancing Acts. Behind the Scenes at the National Theatre*. London: Penguin Random Books.

Jakonen, Olli ja Renko, Vappu: Hallinnollista kulttuuripolitiikkaa? Kirjoitus Cuporen blogissa 5.6.2019. Katsottu 9.4.2020. www.cupore.fi/fi/tietoa/blogi/hallinnollista-kulttuuripolitiikkaa.

Kangas, Anita & Virkki, Juha 1999. Johdanto. Teoksessa *Kulttuuripolitiikan uudet vaatteet*. TOim Kangas, Anita & Virkki, Juha. Jyväskylä: SoPhi

Koivisto, Juha, Mäki, Markku ja Uusitupa, Timo, (toim.) 1995. *Mitä on valistus? Käännöskokoelma valistusfilosofien kirjoituksista*. Jyväskylä: Vastapaino ja Gummerus Oy.

Korsberg, Hanna 2003. Tulkinnat ja tilkinnät. Suomen Kansallisteatteri 1940-luvulla. Historian tietosanomat. <http://www.ennenjanyt.net/3-03/korsberg.htm>

Korsberg, Hanna 2004. *Politiikan ja valtataistelun pyörteissä. Suomen Kansallisteatteri ja epävarmuuden aika 1934-1950*. Helsinki: Like.

Koski, Pirkko 2005. Teatterihistorioitsija, aika ja kontesksti: menneen esityksen analyysi. Teoksessa *Teatterin ja historian tutkiminen*. Toim. Koski, Pirkko. Helsinki: Like.

Koski, Pirkko 2008. Justification as National Throughout Changing Times: The National Theatre of Finland. Teoksessa *National Theatres in a Changing Europe*. Toim Wilmer, Steve E. New York: Palgrave Macmillan.

Koski, Pirkko 2010. Suomalainen teatteri haasteiden edessä. Teoksessa *Suomen teatteri ja draama*. Toim. Seppälä, Mikko-Olavi & Tanskanen, Katri. Helsinki: Like

Kruger, Loren 1992. *The National Stage. Theatre and Cultural Legitimation in England, France, and America*. Chicago: The University of Chicago Press.

Leino, Eino 1902. *Suomalainen näyttämötaide*. Helsinki: Eero Erkon kustannuksella 9-IV-1902. Näköispainos Weilin&Göös ja Kirjapaino Oy Merkur Helsinki 1992.

Meinander, Henrik 2010. *Suomen historia. Linjat, rakenteet ja käännekohdat*. Helsinki: WSOY.

Moring, Kirsikka 1996. Tarjonnan lisäys on paras tapa säästää. *Helsingin Sanomat* 13.8.1996.

Opetus- ja kulttuuriministeriö OPKM 2018. Esittävän taiteen ja museoiden valtionrahoituksen uudistaminen. Lausuntoyhteenveto 26.4.2018. Opetus- ja kulttuuriministeriön julkaisuja 2018:1

Opetus- ja kulttuuriministeriö OPKM 2020. Esittävän taiteen valtionosuusjärjestelmän uudistaminen. Opetus- ja kulttuuriministeriön julkaisuja 2020:16.

Osallistava ja osaava Suomi – sosiaalisesti, taloudellisesti ja ekologisesti kestävä yhteiskunta. Pääministeri Sanna Marinin hallituksen ohjelma 10.12.2019. Valtioneuvoston julkaisuja 2019:31

Rajala, Panu 2004. *Tunteen tulet, taiteen tasot. Tampereen Teatteri 1904-2004*. Hämeenlinna: Karisto.

Ravila, Paavo 1954. Kansallisuusaate ja länsimainen kulttuuri. Puhe Helsingin Yliopiston avajaisissa 10.9.1954. Porvoo ja Helsinki: WSOY.

Riitakorpi, Matti & Lindfors Sami 2016. Hyvä ja paha kansallisuusaate. Nationalismin rajat muuttuvat jatkuvasti. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2016/03/20/hyva-ja-paha-kansallisuusaate-nationalismin-rajat-muuttuvat-jatkuvasti>. Julkaistu 20.3.2016.

Seppälä, Mikko-Olavi & Tanskanen, Katri (toim.) 2010. *Suomen teatteri ja draama*. Helsinki: Like

Sitra 2017. Teesit ja rahoituksen periaatteet. KulttuuriVOS. Esittävien taiteiden ja museoiden rahoitusjärjestelmän uudistustyön ensimmäinen vaihe. Helsinki: Erweko Oy.

Svenska Teatern 2019. https://www.svenskateatern.fi/sv/om_oss/teaterchefen/. Luettu 16.4.2020.

Teatteri- ja orkesterilaki. Edita Publishing Oy <https://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1992/19920730>.

Tiusanen, Timo 1969. *Teatterimme hahmottuu*. Helsinki: Kirjayhtymä.

Wilmer, Steve E. 2005. Kansallisen teatterin historian kirjoittamisesta. Teoksessa *Teatterin ja historian tutkiminen*. Toim. Koski, Pirkko. Helsinki: Like.

Wilmer, Steve E. (toim.) 2008. *National Theatres in a Changing Europe*. New York: Palgrave Macmillan.

Åkerfelt, Hanna 2017. *Röster från Skillnaden – Svenska Teatern från 1930-talet till 2010-talet*. Porvoo: Förlaget.

Julkaisemattomat lähteet

Helminen, Minna 2002. *Se mikä kelpaa porvarille, saa kelvata tämän maan työmiehellekin! Kulttuuripolitiikan arvokeskustelu teatterien avustuksista vuosina 1929-1932*. Jyväskylän Yliopisto. Yhteiskuntatieteiden laitos. Pro gradu -tutkielma.

Svenska Teatern: Svenska Teatern – landets svenskspråkiga nationalscen. Svenska Teaternin strategia 2019. Tätä kirjoittaessa julkaisematon. Aineisto kirjoittajan hallussa.

Bertell, Ann-Luise. Sähköpostihaastattelu. Haastattelija Taru Kirves. Kysymyslista lähetetty 19.4.2020, vastaus saatu 20.4.2020. Haastattelu kirjoittajan hallussa.

Liite 1

| | 1993 | 1998 | 2003 | 2008 | 2013 | 2018 |
|----------------------------------------------|------|------|------|------|------|------|
| | 2,8 | 2,4 | 2,5 | 3,5 | 4,0 | 4,1 |
| SVENSKAN | 0,8 | 1,1 | 1,5 | 1,6 | 3,3 | 2,9 |
| TTT | 1,5 | 2,1 | 2,3 | 4,5 | 4,6 | 5,5 |
| KAIKKI VOS TEATTERIT YHTEENSÄ | 26,3 | 37,0 | 44,5 | 58,9 | 64,5 | 78,7 |

Kansallisten näyttämöiden ja kaikkien VOS-teattereiden omat tulot (pääsylipputulot + muut omat tulot), milj. euroa 1993-2018

Lähde: Teatteritilastot, Teatterin tiedotuskeskus TINFO 24.6.2019

Kaikkien valtionosuusteattereiden samoin kuin kaikkien kolmen kansallisen näyttämön omat tulot ovat nousseet 1990-luvun alusta. Kaikkien VOS-teattereiden omat tulot ovat noin kolminkertaistuneet tilastotiedoista saatavissa olleen 25 vuoden aikana. Kansallisteatterin tulot ovat nousseet noin puolitoista kertaisiksi, kun Svenskanin ja TTT:n oma tulot ovat samana aikana yli kolminkertaistuneet.

| | 1993 | 1998 | 2003 | 2008 | 2013 | 2018 |
|----------------------------------------------|------|------|------|------|-------|-------|
| KT | 5,9 | 6,5 | 8,2 | 9,6 | 11,5 | 11,4 |
| SVENSKAN | 1,7 | 1,9 | 1,9 | 2,6 | 3,9 | 3,9 |
| TTT | 3,2 | 2,6 | 2,7 | 3,6 | 5,5 | 5,2 |
| KAIKKI VOS TEATTERIT YHTEENSÄ | 53,1 | 56,0 | 65,3 | 83,8 | 108,3 | 104,2 |

Kansallisten näyttämöiden ja kaikkien VOS-teattereiden valtionosuudet, milj. euroa 1993-2018

Lähde: Teatteritilastot, Teatterin tiedotuskeskus TINFO 24.6.2019

Tarkastellun 25-vuotiskauden aikana kaikkien valtionosuutta saavien teattereiden yhteenlaskettu valtionapu on noin kaksinkertaistunut. Kansallisteatterin ja TTT:n valtionosuudet ovat lähes kaksinkertaistuneet ja Svenskanin valtionapu on kasvanut jonkin verran yli kaksinkertaiseksi.

| | 1993 | 1998 | 2003 | 2008 | 2013 | 2018 |
|----------------------------------------------|------|------|------|------|------|------|
| KT | 0,6 | 0,2 | 0,2 | 0,2 | 0,2 | 0,2 |
| SVENSKAN | 1,0 | 1,0 | 1,0 | 1,0 | 1,0 | 1,0 |
| TTT | 2,3 | 1,7 | 1,9 | 2,0 | 2,2 | 2,2 |
| KAIKKI VOS TEATTERIT YHTEENSÄ | 47,2 | 49,8 | 57,2 | 64,2 | 68,4 | 74,8 |

Kansallisten näyttämöiden ja kaikkien VOS-teattereiden kunnilta saamat avustukset milj. euroa 1993-2018

Lähde: Teatteritilastot, Teatterin tiedotuskeskus TINFO 24.6.2019

Kuntien teattereille myöntämät avustukset ovat yhteensä kasvaneet noin kolmanneksella 1990-luvun alkupuolelta. Kansallisten näyttämöiden kunnilta saamat avustukset ovat pysyneet pieninä,

Kansallisteatterin osalta kunnan avustus on supistunut noin kolmannekseen siitä, mitä se oli 90-luvun alkupuolella.

| | 2003 | 2008 | 2013 | 2018 |
|--------------------------------------|--------|--------|--------|--------|
| KANSALLISTEATTERI | 146938 | 170566 | 169593 | 185956 |
| SVENSKA TEATERN | 76333 | 63500 | 73415 | 54473 |
| TAMPEREEN TYÖVÄENTEATTERI | 116038 | 166853 | 153993 | 166023 |

Kansallisten näyttämöiden kokonaiskatsojamäärät vuosittain 2003-2018

Lähde: Teatteritilastot, Teatterin tiedotuskeskus TINFO 24.6.2019